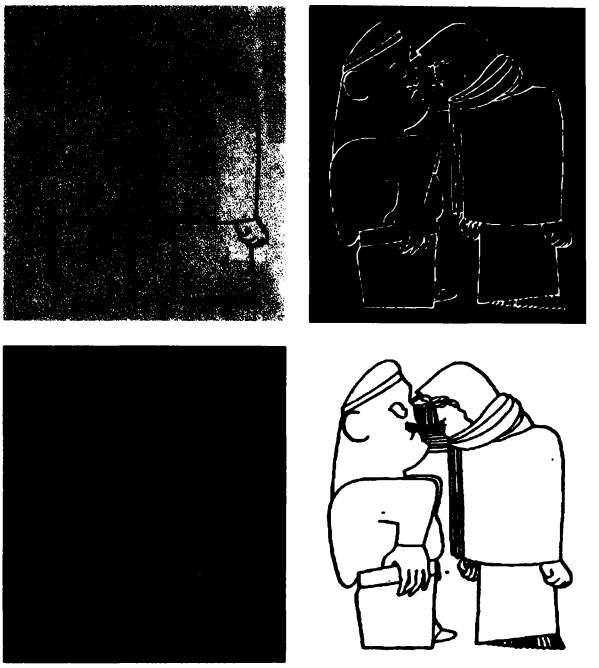
GEORGE STEINER



ΟΙ ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ

Ο Τζωρτζ Σταινερ γεννηθηκε το 1929 Σπουδασε στα Πανεπιστημια του Σικαγου του Χαρβαρντ και της Οξφορδης

Διδαξε συγκριτικη λογοτεχνια στα πανεπιστημια του Καιμπριτζ και της Γενευης Εχει γραψει, εκτος απο τις Αντιγονες, τα εξης βιβλια

- The death of tragedy
- After Babel
- No Passion Spent (Δοκιμια 1978-1996)
- In Bluebeard s Castle Some Notes towards the Re-definition of Culture
- Language and Silence
- Real Presences

Ο ΨΥΦΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ

ΟΙ ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ

Σειρά: ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΛΟΓΟΙ
Υπεύθυνος σειράς: ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΕΝΤΗΣ
Τίτλος πρωτοτύπου: ANTIGONES. The Antigone myth in Western literature, art and thought
Συγγραφέας: GEORGE STEINER
Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΣΤΟΡΗΣ̀ – ΠΑΡΙΣ ΜΠΟΥΡΛΑΚΗΣ
Επιμέλεια κλπ.: ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΛΕΝΤΗ – ΒΙΚΥ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ – ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΕΝΤΗΣ – ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ
Εξώφυλλο: ΚΕΛΛΥ ΜΑΤΑΘΙΑ-ΚΟΒΟ
Εικόνα εξωφύλλου: Η Αντιγόνη και ο Κρέων (σχέδιο του Jean Cocteau)
Φωτοστοιχειοθεσία-φιλμ-μονταζ: LEGATO Ε.Π.Ε.
Εκτύπωση: Χ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ – Δ. ΣΙΤΑΡΑΣ – Σ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

© GEORGE STEINER. OXFORD UNIVERSITY PRESS

© 2001, για την ελληνική γλώσσα: Εκδόσεις ΚΑΛΕΝΤΗΣ
Μαυρομιχάλη 11,
106 79 ΑΘΗΝΑ
τηλ.: 36.01.551, FAX: 36.23.553
E-mail: Kalendis@ath.forthnet.gr

ISBN: 960-219-110-4

ΤΖΩΡΤΖ ΣΤΑΪΝΕΡ

Οι Αντιγόνες

Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
Βασίλης Μάστορης – Πάρις Μπουρλάκης

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΚΔΟΣΗ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΜΕ ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΟΥ
ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Για την Deborah
ὦ τέκνον, ἦ πάρει;

In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkennthis nur blitzhaft. Der Text is der langnachrollende Donner.

WALTER BENJAMIN, Das Passagen-Werk, N. I.I.

(Στα πεδία που μας αφορούν, εδώ, η ενόραση μόνον έρχεται σαν αστραπή. Το κείμενο είναι η βροντή, που ηχεί με μεγάλη καθυστέρηση).

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, θυγατέρα του Οιδίποδος, βασιλέως των Θηβών, και της μητέρας του, της Ιοκάστης. Η Αντιγόνη έθαψε νύχτα τον αδελφό της Πολυνείκη παρά την αρνητική διαταγή του Κρέοντος, ο οποίος, όταν πληροφορήθηκε το συμβάν, διέταξε να την θάψουν ζωντανή. Εκείνη, όμως, αυτοκτόνησε πριν εκτελεσθεί η ποινή. Ο Αίμων, ο γιός του βασιλέως, ο οποίος έτρεφε παράφορον έρωτα για την Αντιγόνη και δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει την συγχώρησή της, αυτοκτόνησε πάνω στον τάφο της. Ο θάνατος της Αντιγόνης είναι το θέμα μιας από τις τραγωδίες του Σοφοκλέους. Άρεσε τόσο πολύ στους Αθηναίους όταν διδάχθηκε για πρώτη φορά, ώστε εκείνοι δώρισαν στον ποιητή την διακυβέρνηση της Σάμου. Αυτή η τραγωδία παραστάθηκε 32 φορές χωρίς διακοπή στην Αθήνα.

Sophocl. in Antig. - Hygin. Fab. 67, 72, 243, 254. - Apollod. 3, c.5 - Ovid. Trist. 3, el.3. - Philostrat.2, c.29 - Stat. Theb. 12, 350

Bibliotheca Classica ή A Classical Dictionary.
υπό J. Lemprière. DD (3η έκδ. Λονδίνο 1797)

Πρόλογος

Η ιδέα για αυτό το βιβλίο ανάγεται τουλάχιστον στο 1979 και την διάλεξη για τις Αντιγόνες που έδωσα ως διάλεξη εις μνήμην του *Jackson Knight* στο Πανεπιστήμιο του Έξετερ. Η δημοσίευση δύο σύντομων επισκοπήσεων, του *Le Mythe d' Antigone* της Simone Fraisse (1974) και της *Storia di Antigone* του Cesare Molinari (1977), είχε καταστήσει επαναληπτική την ιδέα οποιουδήποτε συστηματικού-χρονολογικού λόγου περί του θέματος της Αντιγόνης στις δυτικές λογοτεχνίες. Ο δικός μου στόχος ήταν, εξ αρχής, να τοποθετήσω αυτό το θέμα στο γενικότερο .πλαίσιο μιας ποιητικής της ανάγνωσης, μιας μελέτης των αλληλεπιδράσεων ανάμεσα σε ένα μείζον κείμενο και στις ερμηνείες του μέσα στον χρόνο.

Ωστόσο, η *Άντιγόνη* του Σοφοκλή δεν είναι τυχαίο κείμενο. Είναι από τις κινήσεις με διάρκεια και θέση στον κανόνα, στην ιστορία της φιλοσοφικής, λογοτεχνικής και πολιτικής μας συνείδησης. Το στοιχείο που εμφανίζεται και κατέχει κομβική θέση στο βιβλίο είναι η απόπειρα να απαντήσουμε στο ερώτημα γιατί άραγε συμβαίνει μια δράκα αρχαίων ελληνικών μύθων να συνεχίζουν να κυριαρχούν και να προσδίδουν ζωτικό σχήμα στην δική μας αίσθηση του Εγώ και του Κόσμου. Γιατί άραγε οι «Αντιγόνες» είναι αληθινά *éternelles* και άμεσα παρούσες;

Τα ευχαριστήριά μου απευθύνονται στους πολλούς φοιτητές και συναδέλφους, που, στα χρόνια που μεσολάβησαν, άκουσαν, υπομονετικά κατά το μάλλον ή ήττον, το εν προόδω έργο, και αντέδρασαν κριτικά σε αυτό: στον σκεπτικισμό της Edda South-

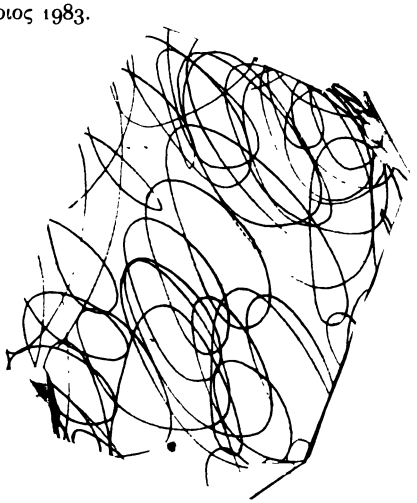
ern στην καθοδήγηση και τις ενθαρρύνσεις των επιμελητών David Attwooll, Henry Hardy και Hilary Feldman. Ο John Was υπήρξε πολύ περισσότερο από έγκυρος επιμελητής-διορθωτής δοκιμίων, οφείλω δε πολλά στις προτάσεις του. Η ανάγνωση του δακτυλογραφημένου κειμένου από τον Hugh Lloyd Jones υπήρξε γενναιόδωρη ακριβώς λόγω της αυστηρότητας και των ειρωνικών σχολίων του. Τα παροράματα που παραμένουν στο έργο οφείλονται, λοιπόν, σε ισχυρογνωμοσύνη.

Η εικονογράφηση δεν θα είχε συμπεριληφθεί δίχως την ακούραστη βοήθεια της Evelyne Ender και την προσήνεια του Oliver Taplin.

Κανένα στοιχείο αυτού του βιβλίου δεν γίνεται να χωριστεί από την αφιέρωση.

G.S.

Γενεύη, Νοέμβριος 1983.



ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

1. Για το κείμενο που κρατάτε στα χέρια σας, συνεργάστηκαν πολλοί άνθρωποι. Κατ' αρχάς, ας τονίσουμε ότι η μετάφραση οφείλεται σε πρόταση και στο γενναίο πείσμα του Νίκου Καλέντη. Ο Βασίλης Μάστορης είχε εκπονήσει την πρώτη γραφή, λαμβάνοντας υπ' όψιν και την γαλλική μετάφραση. Ο Πάρις Μπουρλάκης έδωσε την δεύτερη γραφή. Τούτη η δεύτερη γραφή, τέθηκε υπ' όψιν του Β. Μάστορη, και έπειτα πέρασε από το αυστηρὸ κόσκινο της επιμελήτριας, Β. Χαντζοπούλου. Για να επιτευχθεί ενότητα ύφους, ο Π. Μπουρλάκης είδε ξανά το τελικό κείμενο. Η Σταματίνα Μανδηλαρά μας έκανε πολύτιμες επισημάνσεις. Τέλος, η Μαριάννα Καλέντη κατάρτισε το ευρετήριο.

2. Τα ονόματα ξένων συγγραφέων μεταγράφονται στο ελληνικό αλφάβητο· όταν όμως πρωτοεμφανίζονται στο κείμενο, δίνουμε σε παρένθεση και την γραφή στο λατινικό αλφάβητο. Παράδειγμα: Ζαν Ανούιγ (Jean Anouilh).

Ακολουθήσαμε τον συγγραφέα ως προς την εξής σύμβαση: όποτε οι ήρωες του Σοφοκλή γίνονται ήρωες γαλλικών, ιταλικών κ.λπ. έργων, τότε γράφονται στην γλώσσα τους. Παράδειγμα: ο Κρέων, ως ήρωας ιταλικού ποιήματος γίνεται Creonte, όταν γαλλοφέρνει γίνεται Créon, Kreon ως Γερμανός, κ.ο.κ.

Ἐπίσης, όποτε ο συγγραφέας παραθέτει κείμενα (λ.χ. ποιήματα του Μπρεχτ) στην γλώσσα τους, τότε παραθέτουμε, μαζί με την μετάφραση, και το πρωτότυπο κείμενο.

3. Οι *Ἀντιγόνες* του Τζωρτζ Στάινερ είναι το πρώτο βιβλίο της σειράς **μυθοι και λόγοι**· η σειρά τούτη έχει ως στόχο να παρουσιάσει στο αναγνωστικό κοινό σημαντικά κείμενα ελλήνων και ξένων στοχαστών, για ζητήματα παιδείας. Σε ό,τι αφορά τις μετα-

φράσεις ξένων έργων. ιδιαίτερη φροντίδα καταβάλλεται ώστε αυτὲς να είναι προσεγμένες.

Η ελληνική μετάφραση αυτού του πρώτου βιβλίου της σειράς είναι αφιερωμένη στην Χρυσάνθη Μάστορη, την θυγατέρα του Βασίλη και της Στέφης.

Πρώτο Κεφάλαιο

1

Δεν είμαστε παρά «ερμηνευτές ερμηνειών»-έτσι εκφράζεται ο Μονταίνιος (Montaigne), απηχώντας τον Πλάτωνα, που στον *Ίωνα* χαρακτηρίζει τους ραψωδούς ως «*ἑρμηνέων ἑρμηνῆς*».

Από το 1790 ως το 1905 περίπου, όλοι σχεδόν οι Ευρωπαίοι φιλόσοφοι, ποιητές και ελληνιστές θεωρούσαν ότι η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν είναι μόνον η ωραιότερη από τις ελληνικές τραγωδίες, αλλά και ότι, απ' όλα τα έργα που δημιούργησε το ανθρώπινο πνεύμα, είναι αυτό που αγγίζει περισσότερο την τελειότητα. Αυτή η θέση ήταν εγγεγραμμένη στο εσωτερικό μιας άλλης, γενικότερης: της θέσης ότι η Αθήνα του πέμπτου αιώνα στέγασε και εξέφρασε τα πρωτεία του ανθρώπου. Ότι η Αθήνα σηματοδοτεί το αποκορύφωμα του ανθρώπινου εγκόσμιου πνεύματος στις φιλοσοφικές, ποιητικές και πολιτικές πραγματώσεις του. Αυτή η υπεροχή αποτελούσε κοινό τόπο για τον Καντ (Kant) όπως και για τον Σέλλεϋ (Shelley), για τον Μάθιου Άρνολντ (Matthew Arnold), όπως και για τον Νίτσε (Nietzsche). Αποτελεί απλώς υπερβολική έμφαση να πούμε ότι όλη η ιστορία της σκέψης και της νοοτροπίας του δέκατου ένατου αιώνα αντλεί ουσιαστική δύναμη από τον στοχασμό γύρω από τον ελληνισμό, από μια προσπάθεια, συγχρόνως αναλυτική και μιμητική, να συλλάβει τις πηγές του αττικού επιτεύγματος και να φω-

τίσει την έλλειψη πολιτικής αντοχής του. Ο γερμανικός ιδεαλισμός, τα ρομαντικά κινήματα, η ιστοριογραφία του Μαρξ και η φροϋδική μυθογραφία της ψυχής, με τις ρίζες της στον Ρουσσώ (Rousseau) και τον Καντ, είναι, στα καίρια σημεία τους, μελέτη των Αθηνών. Ο Ερνέστ Ρενάν (Ernest Renan) εξέφρασε τον αιώνα του, όταν κατέγραψε την αισθαντική αποκάλυψη που βίωσε, επισκεπτόμενος για πρώτη φορά την Ακρόπολη, το 1865: «Le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale». («Το ελληνικό θαύμα, κάτι που υπήρξε μόνο μια φορά, που ήταν πρωτοφανέρωτο, που δεν θα ξαναφανεί ποτέ πια, αλλά η επίδρασή του θα διαρκεί στους αιώνες, εννοώ ένας τύπος αιώνιας ομορφιάς χωρίς κανένα τοπικό ή εθνικό ψεγάδι). «Sage, wo ist Athen?» («Πες μου, πού είναι η Αθήνα;»), ρωτούσε ο Χαίλντερλιν (Hölderlin) στον ύμνο «Der Archipelagus». Βρίσκεται κρυμμένη μέσα στον σύγχρονο άνθρωπο, του απαντά ο Ρενάν, και ο κόσμος δεν θα σωθεί παρά μόνο επιστρέφοντας στον Παρθενώνα και απαρνούμενος τους δεσμούς του με την βαρβαρότητα. «Le monde ne sera sauvé qu' en revenant à toi, en répudiant ses attaches barbares»[1].

Η άποψη του μπαρόκ και του νεοκλασικισμού εντόπιζε την καρδιά του «ελληνικού θαύματος» στο ομηρικό έπος, στην σταθερή ικανότητα του Ομήρου να διδάσκει στον πολίτη την τέχνη του πολέμου και της εσωτερικής τάξης. Ο δέκατος ένατος αιώνας συνταύτισε την ουσία του ελληνισμού με την Αθηναϊκή τρα-

1. Ο *ελληνισμός* [ως σπουδή και μίμηση του ελληνικού πολιτισμού (Σ.τ.Μ.)] του 19ου αιώνα αποτελεί ευρύτατο θέμα που έχει μελετηθεί διεξοδικά. Βλ. G. Billeter, *Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums* (Leipzig and Berlin, 1911), και E. M. Butler *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, 1935). Βλ. επίσης W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (3η έκδοση, Berne, 1952). Για μια πρόσφατη πραγμάτευση του θέματος, ιδιαίτερα σημαντική για το παρόν κεφάλαιο, βλ. J. Taminiaux, *La Nostalgie de la Grèce à l' aube de l' idéalisme allemand* (La Haye, 1967).

γωδία. Τα κίνητρα τούτης της συνταύτισης ξεπερνούν κατά πολύ τις διδακτικές ή τις αισθητικές προκαταλήψεις. Από την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, όλα τα μείζονα φιλοσοφικά συστήματα είναι συστήματα τραγικά. Όλα ανεξαιρέτως αποτελούν μεταφορές του θεολογικού αξιώματος της πτώσης. Οι δε μεταφορές είναι ποικίλες: στον Φίχτε (Fichte) και στον Χέγκελ (Hegel) η έννοια της αυτοαλλοτρίωσης, στον Μαρξ το σενάριο της οικονομικής υποδούλωσης, στον Σοπενχάουερ (Schopenhauer) η διάγνωση της ανθρώπινης συμπεριφοράς ως υποταγμένης σε μια πιεστική βούληση, στον Νίτσε η ανάλυση της παρακμής, στον Φρόυντ η αφήγηση της εμφάνισης της νεύρωσης και του ανικανοποίητου ως επακόλουθου του προπατορικού Οιδιπόδειου εγκλήματος, στην οντολογία του Χάιντεγκερ (Heidegger) η απώλεια της πρωταρχικής αλήθειας του Είναι. Το να φιλοσοφούμε μετά τον Ρουσσώ και τον Καντ, το να εκφράζουμε κανονιστικά, εννοιολογικά την ανθρώπινη κατάσταση από ψυχολογική, κοινωνική και ιστορική άποψη, ισοδυναμεί με το να σκεπτόμαστε με τρόπο «τραγικό». Ισοδυναμεί με το να βρίσκουμε στο τραγικό θέατρο, όπως ο Νίτσε στον Τριστάνο, το «κατ' εξοχήν *μεταφυσικό έργο*». Αυτό σημαίνει ότι από τον Καντ ως τον Μαξ Σέλερ (Max Scheler) και τον Χάιντεγκερ, ο τυπικός φιλοσοφικός λόγος υπαινίσσεται ή αρθρώνει μια θεωρία του τραγικού «τέλους» και ότι ανατρέχει, σχεδόν ενστικτωδώς, σε χωρία από την τραγωδία, για να αντλήσει αποφασιστικά παραδείγματα. Οι όροι αυτής της αναδρομής δίδονται στο περίφημο Δέκατο Γράμμα των *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* του Σέλλινγκ (Schelling) στα 1795. Η ελληνική τραγωδία «τιμά την ανθρώπινη ελευθερία στο μέτρο που δίνει στους ήρωές της την δύναμη να αγωνιστούν ενάντια στην απεριόριστα ανώτερη δύναμη του πεπρωμένου» (*die Uebermacht des Schicksals*). «Οι δεσμεύσεις και τα όρια της τέχνης» απαιτούν την ήττα του ανθρώπου σε αυτόν τον αγώνα, ακόμη κι όταν το σφάλμα ή το έγκλημα που επιφέρει αυτήν την ήττα είναι, για να μιλήσουμε αυστηρά,

«μοιραίο» (*auch für das durch Schicksal begangene Verbrechen*). Στην ελληνική τραγωδία, η *μοῖρα* είναι «μια αόρατη εξουσία, απρόσιτη στις δυνάμεις της φύσεως», επιβάλλεται δε ακόμη και στους θεούς. Όμως, η ήττα του ανθρώπου αποκρυσταλλώνει την ελευθερία του, αυτήν την διαυγή παρόρμηση να πράττει, να πράττει «κατ' αντιπαράθεσιν», που καθορίζει την υπόσταση του «Εγώ». Οι κατηγορίες τις οποίες παραθέτει ο Σέλλινγκ, η «ελευθερία», το «πεπρωμένο», η δυναμική του «Εγώ» και η οικονομία της θανάσιμης πάλης, αποτελούν τις σταθερές της μετα-καντιανής μεταφυσικής και ψυχολογίας. Σε αυτές ακριβώς τις κατηγορίες, σε αυτήν την διαλεκτική της αυτοπραγμάτωσης, είχαν δώσει πρωταρχική και διαρκή μορφή οι ελληνικές τραγωδίες[2].

Η ιδεαλιστική και ρομαντική φαντασία ανύψωσε τον Σοφοκλή στην πρώτη θέση μεταξύ των Ελλήνων τραγικών. Ήταν και σε αυτό το ζήτημα αριστοτελική, όπως και σε μεγάλο μέρος της βιταλιστικής βιολογίας και της αισθητικής της. Στα αποσπάσματα που έγραψε για την *Ιστορία της Αττικής Τραγωδίας* (1795) ο νεαρός Φρίντριχ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel) αναρωτιόταν: «Ο Σοφοκλής λοιπόν είναι ο μόνος τέλειος, ολοκληρωμένος;» (*Also nur S. ist vollkommen?*) Η απάντηση ήταν καταφατική: «Οι μεγαλύτεροι των Ελλήνων ποιητών είναι σαν αρμονικός χορός, του οποίου ο Σοφοκλής είναι ο κορυφαίος, όπως ο Απόλλων *Μουσηγέτης* είναι ο κορυφαίος του χορού των Μουσών». Στις διαλέξεις του για την ιστορία της κλασικής λογοτεχνίας, που εκφωνήθηκαν για πρώτη φορά μεταξύ 1796 και 1803, ο Σλέγκελ χαρακτήριζε τον Σοφοκλή ως πρώτον μεταξύ ίσων ως προς «την εντέλεια και τα επιτεύγματα». Είναι –το δε πρωτότυπο είναι υπογραμμισμένο– ποιητής «για τον οποίο είναι αδύνατον να μιλήσει κανείς χωρίς λατρεία» (*anbetend*). Κατά τον Σέλλινγκ, στα

2. Πρβλ. P. Lacoue-Labarthe, «La césure du spéculatif» στον Hölderlin, *L' Antigone de Sophocle* (Paris, 1978), δοκίμιο που είναι με την σειρά του σχόλιο στο βιβλίο του Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauespiels* (Frankfurt-on-Main, 1973).

μαθήματα της *Φιλοσοφίας της Τέχνης* (1802-1805), αυτή η κρίση είχε την ισχύ αυταπόδεικτης αρχής: «Η υψηλή ηθικότητα, η απόλυτη καθαρότητα των έργων του Σοφοκλή έχουν γίνει αντικείμενο θαυμασμού ανά τους αιώνες.» Όσο μεγάλη κι αν είναι η ιδιοφυΐα του Σαίξπηρ, ο Σοφοκλής παραμένει «το πραγματικό αποκορύφωμα της δραματικής τέχνης». Στην *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812-14) ο Φ. Σλέγκελ πηγαίνει πιο μακριά: «Ο Σοφοκλής κατέχει την υπέρτατη θέση όχι μόνο στο δράμα, αλλά και στο σύνολο της ποίησης και της πνευματικής ανάπτυξης (*Geistesbildung*) των Ελλήνων». Ο Γκαίτε είχε προσδώσει ισχύ ιερού κανόνα στην γνώμη ότι ο Σοφοκλής έδωσε αιώνια και τέλεια μορφή σ' εκείνες τις δυνάμεις του τρόμου και της οδύνης, τις οποίες είχε ζωντανέψει ο Αισχύλος, παριστάνοντάς τες τρομακτικές, αλλά συχνά αινιγματικές και αυθαίρετες, καθώς και στην γνώμη ότι ο Σοφοκλής τιθάσευσε και συγκράτησε σε κάποια όρια τις ψυχολογικές ιδέες, οι οποίες έμελλαν να εισαγάγουν και στα καλύτερα έργα του Ευριπίδη ένα στοιχείο αισθητισμού και ψευδονεωτερικότητας. Για την Τζωρτζ Έλιοτ (George Eliot), στο κείμενό της «The Antigone and its Moral» (1856), «ο Σοφοκλής είναι ο μόνος δραματικός ποιητής που μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται στο ίδιο ύψος με τον Σαίξπηρ».

Στον αστερισμό των επτά σωζομένων τραγωδιών του Σοφοκλή, η *Αντιγόνη* θεωρείται το λαμπρότερο αστέρι. Αυτή η υπερβολική, συχνά, εκτίμηση αφορούσε άλλοτε την μορφή της ηρωίδας, άλλοτε το ίδιο το έργο, άλλοτε έναν ασαφή συνδυασμό και των δύο. «Έχετε δίκιο όσον αφορά την Αντιγόνη», έγραφε ο Σέλλεϋ στον Τζων Γκίζμπορν (John Gisborne) τον Οκτώβριο του 1821, «τι υψηλή εικόνα γυναίκας! Και τι να πει κανείς για τα χορικά, ιδιαίτερα για τον λυρικό κομμό του ισόθεου θύματος; Και οι απειλές του Τειρεσία, και το πόσο γρήγορα βγαίνουν αληθινές; Κάποιοι από εμάς έχουμε αγαπήσει μιαν Αντιγόνη, σε μια προηγούμενη ζωή κι αυτό μας κάνει να μην βρίσκουμε πλήρη ικανοποίηση σε κανένα θνητό δεσμό». Στις διαλέξεις για την Αισθητική

(1820-1829), ο Χέγκελ αποκαλεί αυτό το έργο «*ένα από τα υψηλότερα και τα πιο ολοκληρωμένα, από κάθε άποψη, έργα τέχνης που δημιούργησε ποτέ η ανθρώπινη προσπάθεια*». Στις διαλέξεις του για την ιστορία της φιλοσοφίας, που δόθηκαν μεταξύ 1819 και 1830, επικαλείται την ηρωίδα, «την Ουράνια Αντιγόνη, την ευγενέστερη μορφή που εμφανίσθηκε ποτέ στην γη». Στην διάρκεια της δεκαετίας του 1840, αφθονούν αυτού του είδους τα αισθήματα. Ο Φρίντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel), που θεωρούσε το δικό του θεατρικό έργο *Agnes Bernauer* ως «*Αντιγόνη* για την σύγχρονη εποχή», περιέγραφε την σοφόκλεια τραγωδία ως «το αριστούργημα των αριστουργημάτων, με το οποίο δεν μπορεί να συγκριθεί κανένα άλλο, είτε αρχαίο είτε νεώτερο» («*das Meisterstück der Meisterstücke dem sich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite setzen lässt*»). Αυτή η κρίση υπάρχει στο δοκίμιο του Χέμπελ *Mein Wort über das Drama!*, γραμμένο το 1843, είναι δε δύσκολο να μάθουμε αν ο Χέμπελ γνώριζε την σημαντική κρίση του Χέγκελ. Είναι μάλλον απίθανο να την γνώριζε ο Τόμας ντε Κουίνσυ (Thomas de Quincey), όταν έγραφε την μακροσκελή κριτική «*The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage*» [«Η Αντιγόνη του Σοφοκλή όπως παραστάθηκε στην θεατρική σκηνή του Εδιμβούργου»] (1846), αλλά ο τόνος του είναι εξίσου διθυραμβικός. Αυτό το έργο θα έχει αιώνια «την δροσιά της αυγής». Κανένα άλλο ελληνικό δράμα «δεν ορθώνεται σε μεγαλείο τόσο συγκινητικό», κι αυτό παρά το γεγονός ότι η αυστηρότητα του τραγικού πάθους αμαυρώνεται από ένα ερωτικό επεισόδιο». Για τον χαρακτήρα της ηρωίδας γράφει:

> «Θυγατέρα του Θεού προτού γνωρίσουμε τον Θεό, άνθος του Παραδείσου αφού πια ήταν κλειστός ο Παράδεισος για 'μας... ειδωλολάτρισσα και παρ' όλα αυτά χριστιανή, διαβαίνεις μόνη εσύ με το πνεύμα του μάρτυρα τα ορθάνοιχτα κύματα του τάφου ορμώντας πέρα από κάθε γήινη ελπίδα, από φόβο μήπως η αιώνια απόγνωση ορίσει τον τάφο του αδελφού σου».

Σπάνιες υπήρξαν οι αντίθετες γνώμες. Το 1849, ο Μάθιου

Άρνολντ δημοσίευσε το έργο του «Απόσπασμα μιας 'Αντιγόνης'» («Fragment of an 'Antigone'»). Στον πρόλογο όμως του 1853, στην πρώτη έκδοση των ποιημάτων του, ο Μάθιου Άρνολντ αποφάνθηκε ότι «μια πράξη όπως η πράξη της Αντιγόνης του Σοφοκλή, που έχει ως άξονα την σύγκρουση ανάμεσα στο καθήκον της ηρωίδας απέναντι στο σκήνωμα του αδελφού της και στο καθήκον της απέναντι στους νόμους της χώρας της, δεν είναι πλέον πράξη που να μας ενδιαφέρει σε βάθος». Ανταπάντησε η Τζωρτζ Έλιοτ, που στην εσωτερική διάρθρωση του έργου της *Middlemarch* η μορφή της Αντιγόνης έμελλε να παίξει τόσο περίπλοκο και καθοριστικό ρόλο. Κατ' αυτήν ο Άρνολντ παρανόησε το νόημα του έργου. Η σύγκρουση που σκηνοθέτησε ο Σοφοκλής έχει χαρακτήρα αιώνιας επικαιρότητας. Δραματοποιεί τις συγκρούσεις ανάμεσα στην ιδιωτική συνείδηση και το δημόσιο συμφέρον, συγκρούσεις των οποίων η φύση και η σοβαρότητα είναι αδιαχώριστες από την ιστορική, κοινωνική κατάσταση του ανθρώπου. Όντως, η Τζωρτζ Έλιοτ ερμήνευε το κείμενο του Σοφοκλή σαν να είχε έντονη ομοιότητα με τις δικές της βαθύτερες ανησυχίες. Το ελληνικό έργο αναπαριστά «αυτή την μάχη ανάμεσα στις θεμελιακές τάσεις και στους καθιερωμένους νόμους, δια της οποίας ο άνθρωπος εναρμονίζει βαθμηδόν και οδυνηρά την εξωτερική του ζωή με τις εσώτερες ανάγκες του». Όταν η Κόζιμα Βάγκνερ (Cosima Wagner) σημείωνε στο ημερολόγιό της, στην εγγραφή της 18ης Ιουνίου 1869, ότι ο δάσκαλος χαρακτήρισε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ως το έργο το «κατ' εξοχήν ασύγκριτο», τέτοιες διατυπώσεις ήταν πλέον συμβατικές. Το «Vorspiel zur Antigone des Sophokles» του Χόφμανσταλ (Hofmannsthal), στιχουργημένος πρόλογος μιας παράστασης του έργου στο Βερολίνο, στα 1900, έρχεται ως αποκορύφωμα ενός αιώνα έκστασης:

> Αυτό το ακτινοβόλο ον δεν είναι χρόνου κανενός!
> Νικήτρια μια φορά το ίδιο θα 'ναι πάντα.

Κοιτάζοντάς την η σάρκα μου φρίττει
σαν την ίσκα σε μια γλώσσα φωτιάς
ό,τι εντός μου είναι άφθαρτο ανίσταται:
η ουσία η πιο βαθιά αυτών των όντων προχωρεί
και με κυκλώνει μ' έναν κύκλο φωτεινό:
είμαι κοντά στην αδελφή ψυχή
πολύ κοντά, ο χρόνος έχει βυθιστεί, απ' τις αβύσσους
της ζωής τα πέπλα ανυψώθηκαν...

(Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.
Da ich sehe, kräuselt sich mein Fleisch
wie Zunder unter einem Feuerwind:
mein Unvergängliches rührt sich in mir:
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
heraus und kreiset funkelnd um mich her:
ich bin der schwesterlichen Seele nah,
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
des Lebens sind die Schleier weggezogen...)

Και σε ένα σχήμα λόγου (*τρόπον*), το οποίο απηχεί κατά περίεργο τρόπο τον Μωυσή, ο Χόφμανσταλ βλέπει την Αντιγόνη σαν μορφή που μπροστά της «τα διάφανα και παγωμένα κύματα της ζωής πισωπατούν με σεβασμό»:

Sie geht durch eine Ebbe. Links und rechts
tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen
das Leben ehrfürchtig vor ihr zurück!

Εγκώμια και επικλήσεις συνεχίζονται και μετά την στροφή του αιώνα. Στην *Alcione* του 1904 ο Ντ' Αννούντσιο (d' Annunzio) απευθύνεται στην

Αντιγόνη με την φωτεινή ψυχή,
Αντιγόνη με τα μενεξελιά μάτια

(Antigone dell' anima di luce,
Antigone dagli occhi di viola...)

Ο Σαρλ Πεγκύ (Charles Péguy), στο «Note sur M. Bergson» (1914), παρατηρεί εν παρόδω ότι «για ένα ημιχόριο της *Αντιγόνης* θα έδινα και τις τρεις *Κριτικές* και τα μισά *Προλεγόμενα*» (του Καντ). Το καλοκαίρι του 1927, ο Αντρέ Ζιντ (André Gide) ξαναμελετάει κάποιες ελληνικές τραγωδίες και σημειώνει στο ημερολόγιό του ότι ποτέ «σε καμιά λογοτεχνία» δεν γράφτηκε κάτι ωραιότερο από τον *Προμηθέα* του Αισχύλου και την *Αντιγόνη*. Όμως, μετά το 1905, υπό την επήρεια της φροϋδικής αναφοράς, το κριτικό, ερμηνευτικό ενδιαφέρον είχε αρχίσει να μετατοπίζεται προς τον *Οἰδίποδα Τύραννο*.

Η σοφόκλεια *Αντιγόνη* είχε την πρωτοκαθεδρία για περισσότερο από έναν αιώνα κατά την κρίση των ποιητών και των φιλοσόφων. Γιατί αυτή η προτίμηση;

Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Και τούτο, γιατί, αν οι διασκευές και οι μεταφράσεις αυτού του έργου ανάγονται σχεδόν στα 1530, το ίδιο συμβαίνει και με τις άλλες ελληνικές τραγωδίες. Ο Λέσσινγκ (Lessing), στην αποσπασματική βιογραφία του Σοφοκλή, επιτομή κλασικών *βίων* (1760), δεν αποδίδει καμία ιδιαίτερη υπεροχή στην *Αντιγόνη*. Στο έργο του *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) ο Σοφοκλής απλώς παραλείπεται. Υπάρχουν τουλάχιστον τριάντα όπερες με θέμα την Αντιγόνη, από τον *Creonte* του Αλεσάντρο Σκαρλάτι (Alessandro Scarlatti) (1699) ως την *Antigona* του Φραντσέσκο Μπαζίλι (Francesco Basili), ακριβώς εκατό χρόνια μετά. Οι όπερες όμως που βασίζονται σε αρχαιοελληνικά θέματα τραγωδιών είναι αμέτρητες, ενώ δεν βρίσκουμε καμιά «Αντιγόνη» στα θέατρα της δυτικής Ευρώπης, μεταξύ των αρχών του 18ου αιώνα και της εποχής της Γαλλικής Επανάστασης. Είναι εκπληκτικό να διαπιστώνει κανείς ότι κανένας πίνακας, απ' αυτούς που εκτέθηκαν στα ετήσια Παρισινά *salons*, μεταξύ του 1753 και του 1789, δεν αντλεί το θέμα του από τον θρύλο της Αντιγόνης. Κι όμως, λίγα χρόνια αργότερα, το κείμενο του Σοφοκλή και η μορφή της Αντιγόνης είχαν γίνει ιερά σύμβολα για το Ευρωπαϊκό πνεύμα.

Μεταλλαγές τέτοιου είδους μπορεί να προκύψουν από απρόοπτες, ακόμη και τυχαίες, περιστάσεις. Το *Voyage du jeune Anacharsis* (1788) του αββά Μπαρτελεμύ (Jean-Jacques Barthélémy) δεν διαβάζεται πια στις μέρες μας, είναι όμως ένα από τα σημαντικότερα έργα για την ιστορία της ευρωπαϊκής καλαισθησίας[3]. Αυτή η παιδαγωγική *φαντασία* με την ηθικοπλαστική – τοπογραφική αναπαράσταση της Ελλάδος μετά την εποχή του Περικλή, μέσα από το εκστατικό βλέμμα ενός νεαρού ταξιδιώτη, ήταν η αιτία για μεγάλο μέρος του ρομαντικού ελληνισμού[4] καθώς και της φιλελληνικής πολιτικής και των φιλελληνικών ψευδαισθήσεων του δέκατου ένατου αιώνα. Στο κεφάλαιο XI, πηγαίνουν τον ήρωα να δει την πρώτη του αττική τραγωδία. Πρόκειται για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ο νεαρός Ανάχαρσις μένει έκθαμβος: «Τι θαυμαστή συναρμογή ψευδαισθήσεων και πραγματικότητας! Ήθελα να τρέξω να βοηθήσω τους δυο εραστές. Τριάντα χιλιάδες θεατές αναλύθηκαν σε κλάματα, διπλασιάζοντας την συγκίνηση και την έκστασή μου». («Quel merveilleux assortiment d'illusions & de réalités! Je volois au secours des deux amants... Trente mille spectateurs, fondant en larmes, redoubloient mes émotions & mon ivresse»). Παραθέτει στην συνέχεια ένα μεγάλο απόσπασμα του επιθανάτιου κομμού και του αποχαιρετισμού της Αντιγόνης. Ο Ανάχαρσις παρευρίσκεται στην συνέχεια σε άλλα δράματα, πιο «πρόσφατα» και πιο ευφάνταστα, αλλά «δεν έχει πια δάκρυα να χύσει ούτε άλλη προσοχή να δώσει». Νομίζω ότι από αυτό ακριβώς το κείμενο ξεκινά το κύμα της Αντιγόνης. Η απήχησή του διαρκεί έναν ολόκληρο αιώνα.

Η δεύτερη αποφασιστική συντυχία ήταν η ταυτόχρονη παρουσία στο *Stift*, το θεολογικό σεμινάριο της Τυβίγγης, του Χέγκελ,

3. Πρβλ. M. Badolle. *L'Abbé Jean-Jacques Bartélémy* (1716-1795) et *l'Hellénisme en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Paris, 1927), σσ. 180-216, 328, 341-370.

4. Βλ., για τον ελληνισμό, σημ. 1 (σελ. 18) [Σ.τ.Μ.].

του Χαίλντερλιν και του Σέλλινγκ. Ο Χέγκελ και ο Χαίλντερλιν ήταν συμφοιτητές και στενοί φίλοι από το 1789 ως το τέλος του 1793. Ο Σέλλινγκ, μικρότερός τους κατά πέντε χρόνια αλλά ήδη διακεκριμένος μαθητής, συνδέθηκε μαζί τους το 1790. Η σύμπνοια ως προς τα ιδεώδη, η αμοιβαιότητα ως προς τα ευρετικά ενεργήματα, που σημάδεψε την φιλία αυτών των τριών νέων, επρόκειτο να έχει τέτοιον αντίκτυπο στην ευρωπαϊκή σκέψη και ευαισθησία, ώστε θα ήταν δύσκολο να υπερβάλουμε ως προς το μέγεθός του. Λάτρεις της Γαλλικής Επανάστασης, στις πρώτες φάσεις της, μυημένοι στον καντιανό ιδεαλισμό όπως τον αντιλαμβανόταν ο Σίλλερ (Schiller) στην ποίηση και τα αισθητικά δοκίμιά του, αποφασισμένοι εξίσου και οι τρεις να ξαναζωντανέψουν για την φωτισμένη ψυχή αυτό που ο Χαίλντερλιν αποκαλούσε «*αυτόν τον χρυσό αιώνα της αλήθειας και της ομορφιάς που ήταν η Ελλάδα*», ο Χέγκελ, ο Χαίλντερλιν και ο Σέλλινγκ υιοθέτησαν τις ίδιες επιταγές και τα ίδια πρότυπα πνευματικής ακτινοβολίας[5]. Είναι αδύνατον να ανασυστήσουμε επακριβώς τον μηχανισμό αυτής της συνύπαρξης, πιθανόν όμως η λατρεία του Χαίλντερλιν για τον Σοφοκλή και η πεποίθηση του Σέλλινγκ, ότι η τραγωδία είναι ο ουσιώδης λόγος του Είναι, να έχουν για πρωταρχική πηγή τον Χέγκελ. Ήδη από τον Ιούλιο του 1787 ο Χέγκελ είχε επιχειρήσει να μεταφράσει Σοφοκλή και μάλιστα τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*. Αυτό το κείμενο επρόκειτο να τον παραπέμψει στο απαράμιλλο πάθος της Αντιγόνης. Μετέδωσε με ενθουσιασμό την ζωτική αύρα αυτής της συνάντησης στους δυο συντρόφους του στις παθιασμένες πνευματικές αναζητή-

5. Η γραμματεία που αφορά αυτήν την τριάδα των ιδιοφυών είναι ογκώδης. Πρβλ. E. Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin* (Leipzig, 1935). M. Leube, «Die geistige Lage im Stift in den Tagen der französischen Revolution», *Blätter für Württembergische Kirchengeschichte*, NF XXXIX (1935). F. G. Nauen, *Revolution, Idealism and Human Freedom. Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism* (La Haye, 1971), παρά τα πολυάριθμα παροράματα, και τέλος, O. Pöggeler, «Sinclair-Hölderlin-Hegel», *Hegel-Studien*, viii (1973).

σεις. Ακόμη και στις πολεμικές και στις σιωπές που επακολούθησαν η *Άντιγόνη* δεν έπαψε να συνιστά κάποιον δεσμό μεταξύ των τριών ανδρών. Ο καθένας ξεχωριστά επρόκειτο να την θέσει ως άξονα της συνείδησης.

Ο τρίτος λόγος της επικράτησης της *Άντιγόνης* αφορά ίσως την ιστορία του θεάτρου. Η παράσταση της *Άντιγόνης* που ανέβασε ο Γκαίτε στην ατελή και κουτσουρεμένη εκδοχή του Γιόχαν Φρίντριχ Ρόχλιτζ (Johann Friedrich Rochlitz) στα 1808 και 1809 δεν γνώρισε και μεγάλη επιτυχία. Αυτή όμως που ανέβηκε στις 28 Οκτωβρίου 1841 υπήρξε θριαμβευτική και απετέλεσε σταθμό. Σκηνοθετημένη από τον Λούντβιχ Τικ (Ludwig Tieck), με τα χορικά μελοποιημένα από τον Μέντελσον, η μετάφραση του Γ. Γ. Κρίστιαν Ντόννερ (J. J. Chr. Donner) χαιρετίστηκε ως η πρώτη αυθεντική αναβίωση της κλασικής ελληνικής τραγωδίας στην νεώτερη Ευρώπη. Παρά την οξύτατη κριτική του Χάινε (Heine), στο «Der Neue Alexander», η *Αντιγόνη* του Μέντελσον και η προσπάθειά του να ξαναβρεί τις ενδυμασίες και την αρχαία χορογραφία έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό σε όλη την Ευρώπη. Σε λιγότερο από ένα χρόνο μετά την πρεμιέρα που δόθηκε στο Πότσδαμ, το έργο ανέβαινε στο Βερολίνο. Το Παρίσι παίρνει την σκυτάλη στα 1844, καθιστώντας την *Άντιγόνη* την πρώτη ελληνική τραγωδία που ανέβηκε «αρχαιοπρεπώς» στην Γαλλική Εθνική Σκηνή. Ακολούθησαν το Λονδίνο και το Εδιμβούργο. Γνωρίζουμε, χάρη στις αναμνήσεις του Μαξ Μύλλερ (Max Müller), διαπρεπούς Ανατολιστή και μελετητή της μυθολογίας, ότι τα χορικά που είχε συνθέσει ο Μέντελσον για την *Άντιγόνη* περιλαμβάνονταν, κατά την διάρκεια της δεκαετίας μετά το 1840, στο ρεπερτόριο όλων των ερασιτεχνικών και οικογενειακών χορωδιών. Αυτή η παράσταση ξεσήκωσε τις πολυάριθμες ποιητικές και φιλοσοφικές συζητήσεις για το έργο (πολλές των οποίων παρατέθηκαν), στα μέσα του 19ου αιώνα. Παρομοίως, αυτό που οι ελληνιστές αποκαλούν «αληθινή λατρεία του Σοφοκλή» στην Γαλλία τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα απηχού-

σε την ονομαστή παράσταση του κύκλου *Οἰδίπους - Ἀντιγόνη* στο ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης, τον Αύγουστο του 1894. Ωστόσο, και στις δύο αυτές περιπτώσεις, το θεατρικό γεγονός είναι τόσο αποτέλεσμα όσο και αίτιο. Η μοναδική ακτινοβολία της *Ἀντιγόνης* στην μεταφυσική και την ποιητική της Γερμανίας προηγείται κατά μισόν αιώνα από την εκδοχή του Μέντελσον· από την άλλη μεριά, η καθιέρωση του Σοφοκλή ως αντικειμένου διδασκαλίας και ως ηθικοπολιτικής αναφοράς στην Γαλλία είχε ήδη αρχίσει μια δεκαετία πριν, στις θρυλικές παραστάσεις των Μουνέ-Συλλύ (Mounet-Sully) και Ζυλιά Μπαρτέλ (Julia Bartel) (ένας από τους μαγεμένους ακροατές υπήρξε και ο Πεγκύ)[6].

Δυνάμεις βαθύτερες και πιο εξαπλωμένες βρίσκονται εν δράσει. Το να προσπαθήσουμε να μαντέψουμε ποιες είναι, οδηγεί αναπόφευκτα σε παρανοήσεις σχετικά με τις αξίες και τις διασυνδέσεις. Οι αναλυτικές θεωρήσεις στα ζητήματα της ιστορίας των νοοτροπιών είναι πάντοτε εκ των υστέρων λογικά επινοήματα. Αξίζει όμως τον κόπο να προβαίνουμε σε εικασίες, έστω για να τιμήσουμε την έξοχη διάκριση που έθεσε ο Λέσσινγκ, ανάμεσα στην αδρανή μάζα των πληροφοριών από την μια μεριά, και στην απόσπαση των ζωτικών χαρακτηριστικών ενός φαινομένου από την άλλη.

Η ρητορεία, οι προγραμματικές μυθολογίες και οι τελετουργικοί τύποι της Γαλλικής Επανάστασης αφορούσαν εξίσου και την κοινωνική θέση της γυναίκας. Η γυναίκα πρέπει να αναλάβει το ιερό φορτίο της πολιτικής παρουσίας, τις υποχρεώσεις και τις ελευθερίες της δημόσιας έκφρασης, τις οποίες είχε στερηθεί κάτω από το *παλαιό καθεστώς*. Τα δικαιώματα του ανθρώπου, έτσι όπως τα εξέφρασε το 1789, είναι κατά κύριο λόγο τα δικαιώματα της γυναίκας. Ακόμη και οι οικιακές εργασίες και τα συνηθισμένα καθήκοντα της ανατροφής των παιδιών πρέπει να αναγνωρισθούν και να τύχουν ανταμοιβής, επειδή παί-

6. Πρβλ. S. Fraisse, *Péguy et le monde antique* (Paris, 1973), σσ. 64-6.

ζουν αποφασιστικό ρόλο στην υγεία και την ιστορική μοίρα του εθνικού κράτους. Πρέπει να ξεριζώσουμε την εκμετάλλευση και τον εκχυδαϊσμό του έρωτα που χαρακτηρίζουν την οικονομική αδικία και την ακολασία της παλαιάς τάξης πραγμάτων. Από την λέξη *libertinage* (ελευθεριότητα), οι νομοθέτες του 1789 και του 1793 είναι αποφασισμένοι να κρατήσουν μόνο την χαμένη ρίζα, την *liberté* (ελευθερία). Οι κυρίαρχες παραστάσεις είναι οι Λακεδαιμόνιες γυναίκες, που ήταν «σύντροφοι εν όπλοις» των ηρωικών τους συζύγων ή οι δέσποινες της δημοκρατικής Ρώμης, ισάξιες ενός Βρούτου, ή ενός Κάτωνος. Οδηγούμαστε, λοιπόν, στο να υποθέσουμε ότι το πρόγραμμα της γυναικείας χειραφέτησης και της πολιτικής ισότητας των δύο φύλων, που διακήρυξε η Γαλλική Επανάσταση και οι ουτοπιστές ή πραγματιστές συνοδοιπόροι της απ' άκρη σ' άκρη της Ευρώπης, ήταν αυτό που έκανε την *Αντιγόνη* κείμενο-σύμβολο. Μάλιστα, η ζωή ορισμένων γυναικών φαίνεται να επιβεβαιώνει αυτή την ομοιότητα: δείτε την Μαντάμ Ρολάν, την Μαίρη Γούλστοουνκραφτ, την Μαντάμ ντε Σταέλ. Βρίσκουμε επίσης εδώ κι εκεί κάποιους να συγκρίνουν την θαρραλέα τρέλα της Αντιγόνης με την αντίστοιχη της Σαρλότ Κορνταί, που δολοφόνησε τον Μαρά για να εκδικηθεί.

Οι μαρτυρίες όμως είναι ισχνές και στο σύνολό τους αντιφατικές. Η ρητορεία της απελευθέρωσης ήταν ηχηρή· η πράξη, ωστόσο, παρέμενε σχεδόν εξ ολοκλήρου συντηρητική. Βελτίωση της θέσης των γυναικών ως προς ορισμένες νομικές και κοινωνικές εξαρτήσεις έγινε στο πλαίσιο μιας γενικότερης μεταρρύθμισης προς το φιλανθρωπότερο. Παραδόξως, οι περιορισμοί, τους οποίους επέβαλαν στην γυναικεία συμπεριφορά και διανοητική μόρφωση το ναπολεόντειο σύστημα και το ήθος της εμπορικής αστικής τάξης του δέκατου ένατου αιώνα, ήταν αυστηρότεροι από εκείνους που είχαν επιβάλει οι δυναστείες του Ανόβερου ή των Βουρβώνων. Πέρα από τους έτοιμους για θυσία περιθωριακούς τρομοκράτες, όπως ήταν ορισμένοι ρωσικοί επαναστατικοί

κύκλοι όπου η μορφή της Αντιγόνης παίζει πράγματι ένα συμβολικό ρόλο, οι νέες γυναίκες ελάχιστα εμφανίζονται στην πολιτική σκηνή ή στις πολιτικές διαμάχες του δέκατου ένατου αιώνα. Η προσεκτική αλλά ανένδοτη τιθάσευση του γυναικείου θάρρους, της γυναικείας πρωτοβουλίας και ευφυΐας, κεντρικό θέμα στο *I Promessi Sposi* του Μαντσόνι (Manzoni), είναι απολύτως αντιπροσωπευτική. Γεννιέται λοιπόν η υποψία μήπως αυτή η εξύψωση της ηρωίδας του Σοφοκλή, μετά το 1790, δεν είναι παρά, σε κάποιο βαθμό, αντιστάθμισμα της πραγματικότητας. Φιλόσοφοι, ποιητές και πολιτικοί στοχαστές χαιρετίζουν μια πράξη γυναικείας ανωτερότητας και επαναλαμβάνουν την επιβεβαίωση της ανωτερότητας ορισμένων γυναικείων αρχών απέναντι στην πολιτική εξουσία και το δημόσιο συμφέρον. Το κάνουν όμως *en fausse situation* (ψευδεπίγραφα)· έχουν πλήρη επίγνωση, με τύψεις ή και συγκαταβατική μακαριότητα, ότι το συμβόλαιο που προτάθηκε στα 1789 δεν τηρήθηκε καθόλου ή τηρήθηκε μόνο περιθωριακά. Η Αντιγόνη, υποβλητική μεν ακίνδυνη δε, ανήκει στο ιδίωμα του ιδεώδους.

Ωστόσο, είναι φανερό πως, συνολικά θεωρούμενη, η Γαλλική Επανάσταση αποτελεί πράγματι καθοριστικό παράγοντα. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, περισσότερο από κάθε άλλη σωζόμενη ελληνική τραγωδία, εκτός από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (κείμενο που, παρά τα σχόλια του Γκίλμπερτ Μάρραιυ [Gilbert Murray] και του Ε. Ρ. Ντόντς (E. R. Dodds), δεν έχει πάψει να υποβάλλεται σε ριζικές επανερμηνείες και κριτικές επανεκτιμήσεις, ιδιαίτερα από το 1960 και μετά), δραματοποιεί την επαλληλία του ενδόμυχου και του δημόσιου, της ιδιωτικής και της ιστορικής ύπαρξης. Η ιστορικοποίηση του προσωπικού στοιχείου είναι όντως η μεγάλη αλήθεια και το κληροδότημα της Γαλλικής Επανάστασης. Υπό μίαν έννοια, όσο θεατρινίστικο κι αν είναι αυτό, μπορούμε να υπερασπισθούμε την ανακήρυξη του νέου ημερολογίου, την ανάδειξη ενός Έτους Ένα, που σημειώνει το *incipit*, το *novum* της κατάστασης του ανθρώπου. Ο χρόνος είχε όντως

αλλάξει. Οι εσώτερες χρονικότητες, η διευθέτηση της μνήμης, του στιγμιαίου και, πάνω απ' όλα, του μελλοντικού, δυνάμει του οποίου συνθέτουμε την αντίληψη του Εγώ μας, όλα αυτά είχαν αλλάξει. Περίφημες μαρτυρίες είναι αυτή του Γκαίτε, που παρατηρεί τούτη την τρομερή ασυνέχεια με αφορμή την μάχη του Βαλμύ, καθώς και οι πολυσυζητημένες μεταμορφωτικές σχέσεις ανάμεσα στην Επανάσταση και τις νέες πυκνότητες του προσωπικού χρόνου στο *Πρελούδιο* του Γουώρντσγουορθ (Wordsworth). Από την άλλη μεριά, όμως, δεν υπάρχει σχεδόν καμιά βιογραφία, σχεδόν καμιά μαρτυρία, από την δεκαετία του 1790, από την εποχή του Ναπολέοντα και τις δεκαετίες εκρηκτικής αστικοποίησης, τεχνολογικής αλλαγής και κοινωνικών προκλήσεων που επακολούθησαν, η οποία να μη φέρει το σημάδι αυτής της εισβολής του πολιτικού στο ιδιωτικό. Τα ένστολα αρπακτικά της ιστορίας ορμούν μέσα στον κήπο του Μπλαίηκ (Blake). Ο Ναπολέων και το επιτελείο του περνούν σαν σίφουνας κάτω από τα παράθυρα του Χέγκελ, τις πρωινές ώρες πριν την μάχη της Ιένας. Την ίδια εκείνη στιγμή (Οκτώβριος του 1806) ο Χέγκελ ολοκλήρωνε το χειρόγραφο της *Φαινομενολογίας*. Η αλληλουχία των γεγονότων δίνει την αυθεντία του βιωμένου νοήματος σε αυτό το βιβλίο, σε αυτήν την θεωρία της προσωπικής συνείδησης εντός και απ' αρχής μέχρι τέλους της ιστορίας, όπως αναπτύσσεται καθ' όλην την έκταση του επιχειρήματος, αλλά και στην αινιγματική πεποίθηση του Χέγκελ ότι η Ιένα σήμανε «το τέλος του ιστορικού». Αυτήν την νέα κατάδυση του ιδιωτεύοντος ατόμου στις ακραίες καταστάσεις της ιστορίας καθρεφτίζει, και στοχάζεται πάνω σ' αυτήν, ο Σταντάλ (Stendhal) με μοναδικό τρόπο στα μυθιστορήματά του[7]. Οποιοσδήποτε άνθρωπος, άνδρας ή γυναίκα, είχε γνωρίσει την περίοδο της Τρομοκρατίας ή επρόκειτο να γίνει μάρτυς της εμφάνι-

7. Το πρωτότυπο έχει το –αμετάφραστο στα ελληνικά– λογοπαίγνιο «A single reflection of an on the new immersion of the private individual in historical extremity». (Σ.τ.Μ.)

σης του νεώτερου εργοστασίου, οποιοσδήποτε είχε πορευθεί, πολεμώντας, την διαδρομή από την Κορούννα ως την Μόσχα και πάλι πίσω, έφερε το σημάδι της ιστορίας χαραγμένο με πυρωμένο σίδερο στην ίδια την ταπεινή του σάρκα. Σε αντίθεση με αυτά, αποτελεί σχεδόν ορισμό του *παλαιού καθεστώτος* το ότι η άμεση ένταξη στην σφαίρα του πολιτικο-ιστορικού και η αυτοέκφραση στην οποία σε υποχρεώνει η ένταξη αυτή, ήταν προνόμιο μόνο των ισχυρών και των επαγγελματιών. Όπως σωστά το είχαν δει ο Γκαίτε και ο Καρνό (Carnot), με αυτές τις *levées en masse* (γενικές επιστρατεύσεις) δεν κινητοποιήθηκαν απλώς οι μεγάλες στρατιές της Επανάστασης και του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά ο Ευρωπαίος Άνθρωπος.

Στην *Αντιγόνη* καθίσταται ρητή αυτή η διαλεκτική του απόκρυφου και του εκτεθειμένου, του «ἐν οἴκῳ» και του «ἐν δήμῳ». Το έργο έχει για άξονα την βιαίως επιβεβλημένη πολιτική του ιδιωτικού πνεύματος, την αναγκαία βία που επιβάλλει η κοινωνικοπολιτική αλλαγή στην σιωπηλή εσωτερικότητα του Είναι. Στο γύρισμα των αιώνων, από τον δέκατο ένατο στον εικοστό αιώνα, ο Γέητς (Yeats) στρέφεται στην *Αντιγόνη*, αφού και ο ίδιος, η ποίηση και η δημόσια ζωή του εμφορούνται από αυτήν την θανάσιμη αλληλεπίδραση. Από το 1789, δεν υπάρχει πλέον ανακωχή ανάμεσα στο άτομο και στην πολιτική ιστορία. «Μια τρομερή ομορφιά γεννιέται» ή, όπως συνηθέστερα συμβαίνει, γεννιέται μια τρομερή ασχήμια. Ως προς τον τρόπο, που εκφράζει την μια και την άλλη, η τραγωδία του Σοφοκλή φαινόταν άφθαστη.

Το θέμα που επιτρέπει αυτή την έκφραση είναι η θηλυκή αδελφοσύνη. Απ' όλα τα πραγματικά ή φανταστικά πλάσματα, η Αντιγόνη έχει «την πιο αδελφική ψυχή» (όπως την αποκαλεί ο Γκαίτε στον «Ύμνο στην Ευφροσύνη», στα 1799). Είναι η ενσάρκωση της θηλυκής αδελφοσύνης. Ο πρώτος στίχος του έργου, που είναι αδύνατον να μεταφραστεί σε άλλη γλώσσα, συμπυκνώνει την υπέρτατη ουσία της ταυτότητας, της σχέσης των ανθρώπων, στην σχέση προς την αδελφή. Έτσι, προμηνύει και εγ-

γυάται μιαν αντίληψη προτεραιοτήτων, που βρίσκονται στην καρδιά του ιδεαλισμού και του ρομαντισμού.

Πρόκειται για θέμα τόσο ευρύ, ώστε δεν επιδέχεται συνόψιση. Διαποτίζει την ψυχολογία, την λογοτεχνία (belles-lettres) και την προσωπική ρητορική του ύστερου δέκατου όγδοου και ολόκληρου του δέκατου ένατου αιώνα. Η λεπτότατη έκφανση[8] ο επίλογος, της γυναικείας μορφής (*figura*) ως αδελφής, της πεποίθησης ότι η αγάπη ανάμεσα σε αδελφό και αδελφή είναι ταυτόχρονα η ψυχή της ψυχής και η υπέρβαση του ερωτικού, εκτίθεται από τον Ρόμπερτ Μούζιλ (Robert Musil) στο έργο του *Ο Άνθρωπος Χωρίς Ιδιότητες*. Αυτό το φινάλε αντλεί την δύναμη και την αυθεντία του από την θεωρησιακή εμμονή ενός και πλέον αιώνα, την οποία ρητά συλλέγει και απηχεί. Υπάρχει πλειάδα κειμένων, τόσο βιογραφικής, όσο και εκφραστικής τάξης. Στις πρώτες και σημαντικότερες φάσεις της, η ποίηση της Ντόροθυ Γουώρντσγουορθ, οι καινοτομίες θαυμαστής συνειδητότητας που οργανώνουν την ποίηση αυτή, είναι η άμεση σοδειά μιας συμβιωτικής δυάδας. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, το ποίημα αποκρυσταλλώνει και καταγράφει αυτό που αστραπιαία συλλαμβάνει με τις αισθήσεις της η Ντόροθυ Γουώρντσγουορθ. Η απλόχερη πολυπλοκότητα της άνθησης της Γουώρντσγουορθ ριζώνει πάνω σε μια οικειότητα αδελφού και αδελφής που είναι τόσο βαθιά, ώστε κάνει να συγχωνευθούν σχεδόν οι δύο προσωπικότητες – κι αυτό το δείχνουν καθαρά τα ποιήματα και τα ημερολόγια. «Δεν είμαι δικός σου, είμαι *κομμάτι σου*». Αυτή η φράση του Σέλλεϋ περιγράφει με ακρίβεια την κατάσταση. Η σχέση του Τσαρλς Λαμπ (Charles Lamb) με την αδελφή του, η στενότατη σχέση του Χέγκελ, του Μακώλεϋ (Macaulay), με τις δικές τους αδελφές χαρακτηρίζονται από τέτοια σφοδρότητα, τέτοια ποιότητα τραγικής ανάγκης, ώστε μπροστά τους οι άλλες σχέσεις, οικογενειακές ή συζυγικές, φαίνονται ελάσσονες. Σε

8. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την θεολογικών παραδηλώσεων έκφραση «the subtlest epiphany». (Σ.τ.Μ.)

όλη του την σκηνοθετημένη ζωή και στο έργο του ο Βύρων εκμυστηρεύεται την κομβική αξία που παίρνει η επιθυμία, η ψυχική επαφή μεταξύ αδελφού και αδελφής. Στο γοτθικό μυθιστόρημα και το μελόδραμα η αιμομιξία αδελφού και αδελφής αποτελεί πλέον κοινό τόπο. Το ίδιο συμβαίνει και στην υψηλή λογοτεχνία και τέχνη, καθώς και στα αλησμόνητα ενδιάμεσα είδη – την ποίηση και τα διηγήματα του Πόε (Poe) – στα οποία λαϊκές και απατηλές μορφές παρουσιάζονται ως απόκρυφα οράματα. Η «Εξέγερση του Ισλάμ» του Σέλλεϋ στρέφεται γύρω από το πάθος ενός αδελφού για την αδελφή του. Το «Επιψυχίδιόν» του ορίζει την θηλυκή αδελφοσύνη των δύο φλογερών ψυχών ως υπόδειγμα αγάπης, ως την *amorosa idea* του Πλάτωνα και των Γνωστικών, η οποία είτε υπερβαίνει τις ορμές της γαμήλιας ένωσης είτε τους δίνει τον αληθινό χαρακτήρα τους:

Μακάρι να 'μασταν δίδυμοι από την ίδια μάνα!
Ή πάλι, τ' όνομα που η καρδιά μου σε μιαν άλλη δίνει
μακάρι να 'ταν σαν αδελφικός δεσμός για σένα και για κείνη
κι έτσι να μπλέκονταν της μιας αιωνιότητας οι αχτίδες σ' ένα κράμα!

Would we two had been twins of the same mother!
Or, that the name my heart lent to another
Could be a sister's bond for her and thee,
Blending the beams of one eternity!

Στο *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Βάγκνερ το μυστήριο της ψυχικής αναγνώρισης και της αμοιβαίας ταύτισης που δένει αδελφό με αδελφή στο ζοφερό σπίτι του Hunding, η ολοκλήρωση αυτού του μυστηρίου πριν από την μοιραία χαραυγή, απελευθερώνουν κυριολεκτικά τις κοσμικές ενέργειες:

Την αδελφή και σύζυγο
ελευθερώνει ο αδελφός·
αυτό που χώριζε τους δυο τους
κείτεται πια σ' ερείπια·

οι δυο νέοι ζευγαρωμένοι
καλωσορίζονται κι αγαλλιάζουν·
ο Έρωτας έσμιξε με την Άνοιξη!

Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt,
was je sie getrennt;
jauchzend grüsset sich
das junge Paar;
vereint sind Liebe und Lenz!

Επιπλέον, μόνον αυτός που γεννιέται από την ένωση αδελφού και αδελφής είναι σε θέση να επιφέρει το λυκόφως των θεών, το οποίο είναι ταυτόχρονα η χαραυγή του ανθρώπου (μόνον αυτός μπορεί, κατά την ορολογία του Χέγκελ, να κλείσει την ιστορία).

Όσο ογκώδης κι αν είναι, η βιογραφική και καλλιτεχνική-λογοτεχνική τεκμηρίωση δεν παύει να είναι παραπλανητική. Πάμπολλες βιογραφίες και μυθοπλασίες, από το 1780 περίπου μέχρι το 1914 –στιγμή που ο Μούζιλ θέτει την μεγαλειώδη του κατακλείδα– μας παραπέμπουν στην αιμομιξία. Κατά συνέπεια, η εξύψωση της θηλυκής αδελφοσύνης συνήθως εξετάζεται υπό αυτήν την παθολογική οπτική γωνία[9]. Ένα μεγάλο μέρος της σκέψης, την οποίαν απαιτεί αυτό το φαινομενολογικό αίνιγμα, καθηλώθηκε στο επίπεδο του πονηρού ανεκδότου. Δεν διαθέτουμε καμιάν αξιόλογη μαρτυρία σχετικά με την πραγματική ύπαρξη ή την συχνότητα της αιμομιξίας στην ζωή των ιδεαλιστών και των ρομαντικών, πόσο μάλλον δε στο σύνολο της κοινωνίας. Όταν όντως μας παρέχονται τέτοιες μαρτυρίες (όπως στην περίπτωση του Βύρωνα), είναι διπλά ύποπτες. Το νοηματικό βάρος που αποδίδεται στο σχήμα λόγου «αδελφή και σύζυγος» του Σέλλεϋ,

9. Το βιβλίο του Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (2η έκδοση, Vienna and Leipzig 1926) παραμένει η κλασική σύνοψη. Πρβλ. επίσης του M. Praz το *The Romantic Agony* (2η έκδ., London 1970).

είναι εντελώς διαφορετικής τάξεως. Καμιά κυριολεκτική ανάγνωση, καμιά ψυχαναλυτική ετικέτα δεν μπορεί να διαφωτίσει την άκρα σοβαρότητα, την ιστορική μαγεία της αποστροφής του Μπωντλαίρ «παιδί μου, αδελφή μου», («*mon enfant, ma soeur*»). Ακριβώς όμως αυτήν την μαγεία κι αυτήν την σοβαρότητα πρέπει να συλλάβουμε, όσο κι αν απέχουν από το αρχικό νόημα του Σοφοκλή, προκειμένου να εννοήσουμε την ιδιαίτερη αίγλη της *Αντιγόνης* στην ευαισθησία του δέκατου ένατου αιώνα.

Ο ιδεαλισμός έχει για άξονες την εξορία και την απόπειρα παλιννόστησης. Έτσι, η καντιανή γνωσιοθεωρία είναι μια γνωσιοθεωρία στωικής αποκοπής. Το υποκείμενο αποκόπτεται από το αντικείμενο, η αντίληψη από την γνώση. Ως και η κατηγορική προσταγή της ελευθερίας τίθεται από απόσταση. Μετά τον Καντ, η δυτική μεταφυσική πηγάζει από την άρνηση αυτής της απόστασης ή από τις κάθε είδους απόπειρες υπέρβασής της. Στον Φίχτε τούτη η άρνηση απολυτοποιείται: υποκείμενο και αντικείμενο είναι ένα. Στον Σέλλινγκ (όπως και στον Σίλλερ και τον Χαίλντερλιν) η αλήθεια εξισώνεται με την ομορφιά. Αυτή η περίλαμπρη ταυτολογία καλεί τον άνθρωπο να συλλάβει, να εσωτερικεύσει μέσω της εννοιολογικής φαντασίας, την αρχή της τέλειας ενότητας. Ο θρυμματισμός του κόσμου σε μια πλειάδα ασυνάρτητων αποσπασμάτων δεν είναι παρά φαινομενική ψευδαίσθηση. Το ατομικό πνεύμα, όταν μετέχει στην αλήθεια-ομορφιά, παλιννοστεί στην προ πολλού χαμένη αλλά αρχέγονη ενότητα. Ο Χέγκελ αρπάζεται από αυτόν τον βλοσυρό δυϊσμό που χαρακτηρίζει την ηθική και το αντιληπτικό μοντέλο του Καντ· επισημαίνει την στάσιν (στατικότητα) που είναι σύμφυτη με τον αισθητικό ιδεαλισμό. Η δική του διαλεκτική ορίζεται ως διαδικασία, ως εκδίπλωση και αυτοπραγμάτωση της συνείδησης μέσα στην ιστορία και δια της ιστορίας. Ωστόσο, και εδώ έχουμε να κάνουμε με μια τελεολογία της παλιννόστησης: είναι προσανατολισμένη προς αυτήν την σύνθεση και προς το «τέλος της ιστορίας», οπότε το Πνεύμα θα έχει δρέψει τους καρπούς των περιπλανώμενων και δυναμικών σπαραγ-

μάτων της ολότητας. (Τίποτε δεν είναι πιο δύσκολο για ένα σύγχρονο αναγνώστη από το να επιδιώξει να ξανασυλλάβει την ουσιαστική ένταση, την οιονεί σωματική παρουσία που έχουν αυτές οι αφηρημένες έννοιες για τους στοχαστές και τους ποιητές της επαναστατικής περιόδου και του δέκατου ένατου αιώνα. Η ιδεαλιστική σκέψη, όμως, συνιστά θεμελιακό στοιχείο της ρομαντικής τέχνης και ποίησης, ακριβώς επειδή η φιλοσοφική συζήτηση και η κριτική είχαν βιωθεί κατά τρόπο τόσο συγκεκριμένο. Αυτή η συγχώνευση είναι ζωτικής σημασίας τόσο για τον Κόλριτζ [Coleridge] και τον Σέλλεϋ όσο και για τον Χαίλντερλιν).

Οι αιτίες αυτής της εξορίας, αυτής της απόσχισης του υποκειμένου από τον κόσμο, επιδέχονται αμφισβήτηση. Όλες οι ιδεαλιστικές θεωρήσεις προσφέρουν παραλλαγές, περισσότερο ή λιγότερο ανοιχτές, του ρουσσωικού αξιώματος της πτώσεως του ανθρώπου από την φυσική κατάσταση, από αυτήν την αισθητηριακή αμεσότητα που συνιστά την αθωότητα της διάνοιας. Η εγελιανή προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη είναι εξορία, μια αναγκαία περιπλάνηση μετά την αλλοτρίωση και τον αυτοδιχασμό, είναι μεν παραστατική, αλλά, από λογική άποψη, παραμένει ακαθόριστη. Σε ορισμένα στάδια της επιχειρηματολογίας, η αποξένωση μοιάζει να πηγάζει από την ιστορία – κάτι σαν εγκόσμιο ανάλογο της θεολογικής πτώσεως. Σε άλλα σημεία, και μάλιστα προκλητικότερα, η αυτοεξορία φαίνεται εγγενής στην ζωή της συνείδησης, στις ικανότητες του ανθρώπινου Εγώ να σκέπτεται «έξω από» τον ίδιο του τον εαυτό και «ενάντια» σ' αυτόν, να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσω αντιπαλοτήτων. Το μεγάλο τραγικό ρεύμα του αισθήματος εξορίας που έπεται του Καντ συνοψίζεται στην χαϊντεγκεριανή εικόνα του ανθρώπου ως «ξένου μέσα στον οίκο του Είναι». Όλη η μαρξιστική κριτική του κλασικού ατομικισμού δεν είναι, σε σχέση μ' αυτό το ρεύμα, παρά υποσημείωση που έπεται λογικά.

Για ορισμένους ρομαντικούς, η «αναίρεση» (η εγελιανή *Aufhebung*), που επιτρέπει το πέρασμα από την κατάσταση του εξόρι-

στου στην ζωτική ενότητα του Είναι, φαινόταν δυνατή, σε στιγμές έκλαμψης. Ευρισκόμενος σε παθολογική αναζήτηση τέτοιων στιγμών, καλώντας τ' αστραπόβροντα, ο ποιητής, σύμφωνα με τον Χαίλντερλιν, είναι ο κατ' εξοχήν παλιννοστών και ο πλέον ευάλωτος των θνητών. Ο πρόωρος θάνατος, η παραφροσύνη, που ενεδρεύουν στην ζωή τόσων ρομαντικών, είναι το τίμημα που πληρώνει ο ποιητής για την ανυπόμονη οδύσσειά του. Μια άλλη μορφή παλιννόστησης, μολονότι πρόσκαιρη και εμμενής, συνίσταται στην οικειότητα προς ένα άλλο ανθρώπινο ον, σ' αυτήν την τόσο σπάνια φυγή από την απομόνωση του Εγώ προς την ολική αποδοχή ή καλύτερα προς την «αποδεχόμενη ολότητα» του άλλου. Καμία φιλοσοφική παράδοση δεν ξεπερνά σε πλούτο και λεπτότητα αποχρώσεων τον ιδεαλιστικό στοχασμό πάνω στην φιλία, στο «να είσαι φίλος ενός φίλου» («eines Freundes Freund zu sein») του Σίλλερ. Καμία δεν εξετάζει με μεγαλύτερη επιμονή αυτό το εύθραυστο θαύμα της εκλεκτικής συγγένειας και την κόψη του ξυραφιού που χωρίζει την φιλική εμπιστοσύνη από την οριστική εμπιστοσύνη του μίσους. Η ηθική επιταγή του Καντ, κατά την οποία κάθε ανθρώπινο ον οφείλει να θεωρεί τον άλλον ως απόλυτη αξία, ο ηρωικός επιστημολογικός αγώνας του Φίχτε με την «αντι-παρουσία» των άλλων Εγώ και την παράδοξη αναγκαιότητα αυτής της παρουσίας για κάθε κατανοητό σύστημα ελευθερίας και κοινωνίας, η περίφημη εγελιανή δραματουργία της επίτευξης του Εγώ μέσω της αγωνιστικής συνάντησης με «τον άλλο» – όλα τούτα απορρέουν από το αξίωμα της μοναχικότητας και από την ελπίδα ότι αυτό το αξίωμα μπορεί έστω και εν μέρει να ακυρωθεί. Η λατρεία της φιλίας στον βίο και στην λογοτεχνία των ρομαντικών αποτελούν άμεσο απόηχο αυτών των πραγμάτων.

Όμως, η επιστημολογία και το συγκινησιακό της αντίστοιχο είναι ύποπτα. Όπως επιμένει ο Χέγκελ, οι ρίζες της εξορίας, της αυτοδιαίρεσης, είναι εσωτερικές. Είναι μια μοιραία σταθερά της αυτοσυνείδησης. Από τον εαυτό μας είμαστε αποξενωμένοι. Όσο απόλυτη και να είναι η συμ-πάθεια που ενώνει τους δυο

φίλους, όσο συμβιωτικό και αυτοθυσιαστικό χαρακτήρα κι αν έχει η φιλία – όπως παριστάνεται στο θέμα της ουτοπικής συνωμοσίας, συχνότατο στην ποίηση και στο θέατρο των ρομαντικών – η πραγματική παλιννόστηση στο Εγώ δεν είναι δυνατό να γίνει μέσω του άλλου. Ο ορισμός που έδινε στην φιλία ο Μονταίνιος, «parce que c'était lui, parce que c'était moi» («γιατί ήταν αυτός, γιατί ήμουν εγώ»), του εξασφαλίζει κάποιαν απόσταση. Ως προς αυτό, είναι ο αντίποδας της ιδεαλιστικής οντολογίας της συγχώνευσης. Αυστηρά θεωρούμενη, μια τέτοια συγχώνευση, μια τέτοια εκ νέου είσοδος του Εγώ στην «ενότητα με τον κόσμο», είναι η συγκομιδή του Ναρκίσσου. Ο Φίχτε είχε αρκετά διαπεραστικό βλέμμα ώστε να το διαπιστώσει. Το ίδιο κι ο Βύρων, από χιουμοριστική πλευρά, όταν στον *Δον Ζουάν* σχολιάζει τον ρομαντικό «εγωισμό» και «εγωτισμό» ως κατηγορίες της φιλαυτίας. Δεν υπάρχει λοιπόν καμιά διαφυγή από τον σολιψισμό που μας στοιχειώνει, από την δυστυχισμένη συνείδηση (*conscience malheureuse*) του αλλοτριωμένου μετακαντιανού ανθρώπου;

Η ρομαντική απάντηση είναι μια Αποκάλυψη πόθου, μια ερωτική ολοκλήρωση τόσο πλήρης, που εκμηδενίζει τον αυτισμό της προσωπικής ταυτότητας:

Ιζόλδη εσύ,
Τριστάνος εγώ,
ούτε Τριστάνος πια,
ούτε Ιζόλδη·
χωρίς ονόματα,
χωρίς αποχωρισμό,
νέα αναγνώριση,
νέος σπαραγμός·
αέναη αιώνια
μία συνείδηση...

(Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,

nicht Isolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewusst...)

Και αυτή η λύση όμως είναι ατελής. Η λογική αυτής της εξίσωσης είναι η λογική του θανάτου. Η νοσηρή ευκολία αυτής της λύσης εκχυδαΐζει την ρομαντική τέχνη ακόμη και στο αποκορύφωμά της, τον Κητς, τον Μπωντλαίρ. Οι φιλοσοφικές ενστάσεις είναι ακόμη σοβαρότερες. Η αυτοεκμηδένιση δεν είναι αυτοπραγμάτωση (μόνον ο Σοπενχάουερ θα το υποστηρίξει, εξ ου και η υιοθέτηση του δόγματός του από τον Βάγκνερ). Ο Αποκαλυπτικός ερωτισμός δεν είναι ούτε παλιννόστηση του Εγώ ούτε επιστροφή στο Εγώ, αλλά ένα είδος οριστικού διασκορπισμού, μια διασπορά του Εγώ (όσο συνεπτυγμένη, όσο ενοποιητική κι αν είναι η πράξη του έρωτα) στην *bufera*, στον ανεμοστρόβιλο που μέσα του κλείνει ο Δάντης τους ερωτευμένους. Και μάλιστα, όσο πιο εκστατική είναι η αυτοεγκατάλειψη, τόσο πιο καταστροφική είναι η προσωπική και η αμοιβαία διάβρωση. Παραχωρούμε από τον εαυτό μας ηθικά και αντιληπτικά συστατικά που του είναι ουσιώδη. Αφομοιώνουμε την «ετερότητα» του αγαπημένου, αλλά αυτή η ενσωμάτωση δεν παρουσιάζει παρά παραπλανητική αναλογία προς το μυστήριο της ενσάρκωσης. Στην πραγματικότητα πρόκειται για βαθύτερη αποξένωση και εντονότερο κατακερματισμό στο ίδιο το κέντρο του όντος. Ο Κίρκεγκωρ διέγνωσε με ασύγκριτο τρόπο αυτές τις «μύχιες αλλοτριώσεις». Αντίθετα προς ό,τι επιπόλαια υποθέτουμε, η ιδεαλιστική κριτική του ανθρώπινου προσώπου είναι αντιπλατωνική. Το *Συμπόσιον* θεωρεί τον έρωτα ως μετάβαση στην ενότητα· η ιδεαλιστική ψυχολογία τον βλέπει ως φραγμό.

Βρισκόμαστε τώρα στον πυρήνα της διαλεκτικής. Μόνο μία αν-

θρώπινη σχέση υπάρχει, μέσα στην οποία το Εγώ μπορεί να αρνηθεί την μοναξιά του, χωρίς να απομακρυνθεί από τον αυθεντικό εαυτό του. Μόνον ένας τρόπος συνάντησης υπάρχει, όπου το Εγώ συναντά το Εγώ σε κάποιον άλλον, όπου γίνονται ένα το Εγώ και το μη Εγώ, καθώς και όλες οι καντιανές, φιχτιανές και εγελιανές πολικότητες. Πρόκειται για σχέση άνδρα και γυναίκας, κάτι που είναι ασφαλώς αναγκαίο προκειμένου να γεφυρωθούν τα θεμελιώδη ρήγματα του όντος. Όμως, ακριβώς η σχέση μεταξύ άνδρα και γυναίκας επιλύει το παράδοξο της σύμφυτης με κάθε σεξουαλικότητα αποξένωσης (παράδοξο που η αιμομιξία απλώς επιτείνει). Πρόκειται για την σχέση του αδελφού και της αδελφής, της αδελφής και του αδελφού. Στην αγάπη του αδελφού και της αδελφής, στην τέλεια κατανόησή τους, υπάρχει συγχρόνως *έρως* και *ἀγάπη*. Ωστόσο και τα δύο αναιρούνται, γίνονται «*aufgehoben*», μέσα στην *φιλία*, μέσα στην υπερβατική απολυτότητα της ίδιας της σχέσης. Εδώ και μόνον εδώ, η ψυχή μπαίνει στον καθρέφτη και περνά από την άλλη μεριά, για να βρει έναν ομόλογο, τέλεια συνταιριασμένον κι όμως αυτόνομον. Το μαρτύριο του Ναρκίσσου παίρνει τέλος: το είδωλο έχει υπόσταση, είναι το ακέραιο Εγώ μέσα στην δίδυμη παρουσία του άλλου. Έτσι, η αδελφική αγάπη απολαμβάνει προνομιακή οντολογική θέση σε σχέση με τις άλλες ανθρώπινες καταστάσεις. Σε αυτήν παίρνει ζωτική μορφή η παλιννόστηση των ρομαντικών και των ιδεαλιστών. Τούτη η μορφή λαμβάνει την υπέρτατη, αιώνια έκφρασή της στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.

Μεταξύ της δεκαετίας του 1790 και των αρχών του εικοστού αιώνα, οι ριζικές γραμμές συγγένειας είναι οριζόντιες, όπως ανάμεσα σε αδελφούς και αδελφές. Στο φροϋδικό οικοδόμημα είναι κάθετες, όπως ανάμεσα στα παιδιά και στους γονείς τους. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι σύμπλεγμα μιας αναπόδραστης κάθετης σχέσης. Αυτή η μεταλλαγή είναι βαρυσήμαντη: ο Οιδίπους υποκαθιστά την Αντιγόνη. Όπως είδαμε, μπορούμε να χρονολογήσουμε το γεγονός γύρω στο 1905. Εδώ όμως, μας απασχολεί το προηγενέστερο παράδειγμα.

Υπάρχει κι ένα τέταρτο θέμα, πιθανόν δευτερεύον, που έρχεται στον νου, για να εξηγήσει την επικράτηση της *Αντιγόνης*. Το θέμα της *ἐν ζωῇ* ταφής στοιχειώνει και μαγεύει την φαντασία του τέλους του δέκατου όγδοου και των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι πανταχού παρόν στο γοτθικό μυθιστόρημα και το θέατρο· απαντάται συχνά στις γραφικές τέχνες και σε ό,τι καλύτερο ή χειρότερο έχουν να επιδείξουν η φανταστική ποίηση και η φανταστική πεζογραφία (γι' άλλη μια φορά ο Πόε αποτελεί την αντιπροσωπευτική μορφή στην συμβολή αυτών των ρευμάτων). Το θέμα όμως εμφανίζεται επίσης, ενίοτε μάλιστα δίκην εμμονής, στην φιλοσοφική και επιστημονική εικοτολογία[10]. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να κάνει ευρύτερες συσχετίσεις. Μήπως το θέμα του ἐν ζωῇ ενταφιασμού προσώπων κωδικοποιεί την επίγνωση τής αυθαιρεσίας τής δικαστικής εξουσίας; Μήπως, με άλλα λόγια, είναι το αντίστοιχο, στον χώρο της μυθοπλασίας, των πραγματικών εγκλεισμών στα κελιά και τις Βαστίλλες του παλαιού καθεστώτος; Η εικονογραφία της περιόδου Ιουλίου - Αυγούστου 1789, απεικονίζοντας τους εγκλείστους της μοναρχίας, της εκκλησίας και της οικογένειας να αναδύονται στο φως του ήλιου μετά τον «μακρόχρονο ενταφιασμό» τους, ασφαλώς αφήνει να εννοηθεί αυτή η σύμπτωση. Μπορεί, όμως, να έχει παίξει ουσιαστικό ρόλο κάποιο εντελώς διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς. Πρόκειται για το σχεδόν υστερικό ενδιαφέρον που εκδηλώνεται τόσο στα πεπαιδευμένα όσο και στα λαϊκά κοινωνικά στρώματα από το 1760 ως το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα για τα αποκαλούμενα γαλβανικά φαινόμενα νευρικής και μυϊκής «αναβίωσης», για τον μεσμερισμό, για την υπεραισθητή επικοινωνία με τους εκλιπόντες. Ο τρόμος μήπως ταφεί κανείς ζωντανός, σχετίζεται ενδεχομένως με τις βαθιές αμφιβολίες που περιβάλλουν τον καθορισμό και τον οριστικό

10. Βλ. M. Patak, «*Die Angst vor dem Scheintod in der zweiten Haelfte des 18. Jahrhunderts*» (διδακτορική διατριβή που υπεβλήθη στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης [Q. 80. Z.], 1967).

χαρακτήρα του θανάτου, με το ευρέως διαδεδομένο αίσθημα ότι υπάρχουν ψυχικές δυνάμεις, των οποίων η δραστηριότητα δεν παύει με τον κλινικό θάνατο και τον ενταφιασμό. Οι ιστορικοί των ιδεών και της λογοτεχνίας δεν έχουν μέχρι σήμερα καταφέρει να ξεμπερδέψουν ικανοποιητικά αυτό το κουβάρι του νοήματος και της ευαισθησίας. Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συγκεντρώνει ποικιλόμορφα και βαθιά ριζωμένα ρεύματα νοοτροπίας. Αυτά έχουν δραματοποιηθεί με αλησμόνητο τρόπο στο εν λόγω έργο του Σοφοκλή και σε ολόκληρο τον μύθο της Αντιγόνης. Προσέφεραν την επιδοκιμασία των κλασικών σε μια σύγχρονη ανησυχία. Η κάθοδος της Αντιγόνης ζωντανής μέσα στον θάνατο άγγιζε τις γενιές της Γαλλικής Επανάστασης και του ρομαντισμού με μιαν αμεσότητα που μόνο το τέλος του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* μπορεί να ανταγωνισθεί. Είναι άλλωστε συχνό φαινόμενο η σύγκριση των δύο έργων όσον αφορά το θέμα του ενταφιασμού.

Όμως, ακόμη κι αν συνυπολογίσουμε τόσο τους περιστασιακούς όσο και τους εσωτερικούς ουσιώδεις παράγοντες που απαρίθμησα, εντούτοις η θέση που κατέχει η σοφόκλεια *Αντιγόνη* στην ευρωπαϊκή σκέψη για πάνω από έναν αιώνα δεν παύει να μας προκαλεί. Γιατί να επιλέξει αυτήν ακριβώς την τραγωδία ως κομβική αναφορά ο Μπαρτελεμύ; Γιατί ο Σέλλεϋ, ο Χέγκελ, ο Χέμπελ να θεωρούν το μυθικό πρόσωπο της Αντιγόνης ως την «υψηλότερη παρουσία» που εισήλθε ποτέ στον κόσμο των ανθρώπων; Πού αποβλέπουν οι επαναλαμβανόμενοι υπαινιγμοί (στον Ντε Κουίνσυ, στον Κίρκεγκωρ, πρόκειται για κάτι παραπάνω από απλούς υπαινιγμούς) ότι η Αντιγόνη πρέπει να θεωρηθεί αντίστοιχο του Χριστού, παιδί του Θεού και αγγελιαφόρος που προηγείται της αποκαλύψεως; Οι ολοκληρωμένες απαντήσεις μάς διαφεύγουν. Μόνον η κρίση περί του πρωτείου είναι σαφής. Από αυτήν γεννήθηκαν κάποιες από τις πιο ριζοσπαστικές ερμηνευτικές μεταμορφώσεις και «ανα-βιώσεις» που μπόρεσε ποτέ να εκμαιεύσει κανείς από λογοτεχνικό κείμενο. Τέσ-

σερις από αυτές, που περιλαμβάνονται ανάμεσα στην δεκαετία του 1790 και την δεκαετία του 1840, σκοπεύω τώρα να εξετάσω.

2

Η γραφή του Χέγκελ παρουσιάζει όντως δυσκολίες ιδιαίτερου χαρακτήρα. Μεγάλο μέρος του μετά την *Φαινομενολογία* έργου μάς έχει διασωθεί υπό μορφήν σημειώσεων για διαλέξεις, κατά το μάλλον ή ήττον ατελών. Από την άλλη μεριά, πολλά από τα προγενέστερα του 1807 κείμενα δεν προορίζονταν για δημοσίευση. Αυτά τα κείμενα περιλαμβάνουν νεανικά πρωτόλεια, σκαριφήματα, πρόχειρα προσχέδια και αποσπάσματα για προσωπική χρήση. Η δημοσίευσή τους είναι συνέπεια της μεταθανάτιας δόξας του συγγραφέα τους. Κι όμως, αυτά ακριβώς τα νεανικά γραπτά, που προορίζονταν κυρίως για προσωπική χρήση, θεωρούνται σήμερα ζωτικής σημασίας για την κατανόηση του Χέγκελ και υπόκεινται σε εξαντλητικό σχολιασμό. Ωστόσο, έστω κι αν δεν διαθέταμε παρά τα κείμενα των οποίων ο ίδιος ο Χέγκελ επέβλεψε την δημοσίευση, και πάλι θα υπήρχαν ανασταλτικοί παράγοντες για την κατανόησή τους. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των πρώτων κειμένων, ακόμα και της ίδιας της *Φαινομενολογίας*, και η διαρκώς αναθεωρούμενη για διδακτικούς λόγους μορφή των διαλέξεων στο πανεπιστήμιο του Βερολίνου δεν είναι αποτέλεσμα τυχαίου βιογραφικού συμβάντος. Το σύνολο του λόγου του Χέγκελ εμφανίζει ολοζώντανα αυτή την άρνηση απέναντι στην ακαμψία, στο τυπικό κλείσιμο. Αυτή η άρνηση είναι κύριο γνώρισμα της μεθόδου του και καθιστά τις έννοιες του «συστήματος» και της «ολότητας», που συνήθως αποδίδονται στον εγελιανισμό, τελείως ακαθόριστες. Στον Χέγκελ σκέψη και διατύπωση βρίσκονται σε διαρκή κίνηση σε τρία διαφορετικά επίπεδα: στο μεταφυσικό, στο λογικό και στο ψυχολογικό – αυ-

τό δε το τελευταίο εμπερικλείει τα δύο πρώτα στο μέτρο που αποσκοπεί να καταστήσει ρητές τις συνειδησιακές διεργασίες που παράγουν και δομούν τις μεταφυσικές και λογικές λειτουργίες. Αυτά τα τρία εννοιολογικά επίπεδα διεισδύουν το ένα στο άλλο (αυτό συμβαίνει σε όλα σχεδόν τα σημεία της εγελιανής ανάγνωσης της *Αντιγόνης*). Ο Χέγκελ ανατρέπει μεθοδικά τις απλοϊκές γραμμικότητες της συνήθους επιχειρηματολογίας, για να μεταδώσει τις συχνά αλληλοσυγκρουόμενες συνυπάρξεις και τις εσωτερικές αναδρομές και αυτοδιορθώσεις των θέσεών του. Δεν έχει όμως στην διάθεσή του την αποδιάρθρωση της τυπογραφικής μορφής και της σύνταξης, με την οποία είμαστε εξοικειωμένοι από τον καιρό του Μαλλαρμέ. Εξ ου και αυτή η ένταση ανάμεσα στις κάθετες, «αρμονικές» συνθέσεις των νοημάτων, αφ' ενός, και στις εξωτερικές συμβάσεις του πεζού λόγου του δέκατου όγδοου και των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα, αφ' ετέρου.

Ωστόσο, καθώς μαθαίνουμε να εμπιστευόμαστε το ύφος του Χέγκελ, αυτό αποκτά μια παράδοξη διαύγεια. «Φαίνεται ότι ο Χέγκελ είχε πετύχει *να αυτοπαρατηρείται σκεπτόμενος* κι ακόμα να καταγράφει βήμα το βήμα τους διαδοχικούς σταθμούς και τις κινήσεις της σκέψης του κατά το ξετύλιγμά της»[11] («He-

11. A. Koyré, «Hégel à Iéna», στο *Études d' histoire de la pensée philosophique* (Paris, 1971), σημ. της σ. 152. Αυτό το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1934. Αυτό και το «Note sur la langue et la terminologie hégélienne» που πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1931 και συμπεριλαμβάνεται στις *Études*, αποτελούν την πιο διαφωτιστική εξέταση των δυσκολιών και των αρετών του εγελιανού ύφους που διαθέτουμε. Πρβλ. επίσης T. Adorno «Skoteinos oder Wie zu lesen sei», *Drei Studien zu Hegel* (Frankfurt-on-Mein, 1963), για έναν πνευματώδη, λεπτό σχολιασμό του θεμελιακά προφορικού χαρακτήρα των τεχνικών πειθούς του Χέγκελ. Όταν αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα του πώς να διαβάσουμε τον Χέγκελ, δεν μπορούμε, ιδίως σε ό,τι αφορά τα νεανικά γραπτά, να παραβλέψουμε μια κάποια εσκεμμένη υπερηφάνεια γι' αυτήν την σκοτεινότητα: «Η φιλοσοφία εκ φύσεως αποτελεί κάτι το εσωτερικό, δεν είναι φτιαγμένη για τον όχλο, ούτε μπορεί κανείς να την θέσει στην διάθεση του όχλου», έγραφε ο Χέγκελ το 1802.

gel semble, en effet, avoir réussi *à se regarder penser* et même à noter, peut-être au fur et à mesure de leur déroulement, les étapes et les démarches successives de sa pensée»). Ιδού μια διεισδυτική παρατήρηση. Μπορούμε όμως να πάμε πιο μακριά.

Ο Χέγκελ μπορούσε *να σκέφτεται ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό*, κάτι το σπάνιο, καθώς και να αυτοπαρατηρείται και να καταγράφει αυτές τις σκέψεις του. Η ουσία της μεθόδου και της σκέψης του Χέγκελ είναι αυτή η πολεμική προς τον ίδιον του τον εαυτό. Η άρνηση, η αναίρεση (*Aufhebung*) με τις ταυτόχρονες αντιστοιχίες που είναι η διάλυση, η διατήρηση και η ανάπτυξη, οι αλλεπάλληλες παλινδρομήσεις του διαλεκτικού τρόπου του σκέπτεσθαι είναι τα άμεσα θεωρητικά όργανα της εγελιανής αντιθετικής σκέψης ή «αρνητικής σκέψης». Αυτή η αρχή λειτουργεί σταθερά και αδιάλειπτα στο εγελιανό μοντέλο της διαιρεμένης και αλλοτριωμένης συνείδησης. Μόνον ο Πλάτων μπορεί να ανταγωνισθεί τον Χέγκελ ως προς την δραματοποίηση και την αυτοδραματοποίηση του νοήματος. Εν τούτοις, στους πλατωνικούς διαλόγους, δραματική είναι η τακτική της επιχειρηματολογίας και όχι η ουσία της. Αυτή η τελευταία μπορεί να παρουσιασθεί ανεξάρτητα από την διαλεκτική της μορφή, όπως και συχνά συμβαίνει. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τον Χέγκελ. Για τον Χέγκελ, σκέπτομαι, συνειδητοποιώ και αρθρώνω την δυναμική της ταυτότητας σημαίνει «σκέπτομαι εναντίον». Σημαίνει «δραματοποιώ» με την ετυμολογική έννοια του ρήματος, που είναι η καθαρή δράση. Το πνεύμα *είναι* δράση, κηρύσσει η *Φαινομενολογία*, δράση με σύμφυτο τον αγωνιστικό ή «συγκρουσιακό» χαρακτήρα. Ένα θαυμάσιο χωρίο της εισαγωγής στα *Μαθήματα για την Φιλοσοφία της Θρησκείας* συνοψίζει το πολεμικό-δραματικό ήθος της μεθόδου του Χέγκελ:

> Μέσω της σκέψης, υψώνομαι στο απόλυτο, πάνω από κάθε πεπερασμένο· και είμαι απεριόριστη συνείδηση και συνάμα αυτοσυνείδηση πεπερασμένη, σύμφωνα με το σύνολο των εμπειρικών καθορισμών μου. Οι δυο πλευρές

αποζητούν η μία την άλλη και τρέχουν να ξεφύγουν η μία από την άλλη. Τούτη η αμοιβαία αντιπαλότητα και τούτη η ενότητα υπάρχει μέσα μου και για μένα, και είμαι εγώ. Είμαι αυτή η διαμάχη. Δεν είμαι ο ένας από τους αντιμαχόμενους, αλλά είμαι και οι δύο αντιμαχόμενοι και η ίδια η διαμάχη.

(Ich erhebe mich denkend zum Absoluten über alles Endliche und bin unendliches Bewusstsein und zugleich bin ich endliches Selbstbewusstsein und zwar nach meiner ganzen empirischen Bestimmung. Beide Seiten suchen sich und fliehen sich. Ich bin und es ist in mir für mich dieser Widerstreit und diese Einigung. Ich bin der Kampf. Ich bin nicht Einer der im Kampf Begriffenen, sondern ich bin beide Kämpfende und der Kampf selbst).

Δεδομένου αυτού του ήθους, το δράμα, και ιδιαίτερα το τραγικό δράμα, κατέχει προνομιακή θέση στην ανάπτυξη της σκέψης του Χέγκελ. Η θεωρία της τραγωδίας δεν είναι απλή προσθήκη στο εγελιανό οικοδόμημα. Είναι το πεδίο στο οποίο δοκιμάζονται και επικυρώνονται οι κύριες αρχές του εγελιανού ιστορικισμού, το διαλεκτικό σενάριο της λογικής του και η κομβική έννοια της συγκρουσιακής προόδου της συνείδησης. Ορισμένες ελληνικές τραγωδίες, η *Αντιγόνη* πρώτα και κύρια, παίζουν τόσο μεγάλο ρόλο στον διανοητικό κόσμο του Χέγκελ, όσο και κάποια εξπρεσιονιστικά λυρικά ποιήματα και οι ωδές του Χαίλντερλιν στην οντολογία και τον γλωσσικό μυστικισμό του Χάιντεγκερ[12].

Η γοητεία που άσκησε ο Σοφοκλής στον Χέγκελ ανάγεται σε μια απόπειρα μετάφρασης του *Οἰδίποδος ἐπί Κολωνῷ* που χρονολογεί-

12. Υπάρχει πληθώρα δοκιμίων για την εγελιανή θεώρηση της τραγωδίας. Για το αγγλόφωνο κοινό η γνωστότερη συμβολή είναι, ασφαλώς, το δοκίμιο του A.C. Bradley «Hegel's Theory of Tragedy» (πρώτη έκδοση 1909), που βρίσκεται μέσα στο *Oxford Lectures on Poetry* (London, 1950). Αυτή η διάλεξη, καθώς και οι κυριότερες μελέτες σχετικά με την θέση της τραγωδίας στα γραφτά του Χέγκελ, βρίσκονται στην συλλογή Hegel, *On Tragedy* επιμ. A. και H. Paolucci, (N. York, 1962). Πρβλ. επίσης L.A. McKay «Antigone, Coriolanus and Hegel», *Transactions of the American Philological Association*, xciii (1962)· και O. Pöggeler, «Hegel und die griechische Tragödie», *Hegel-Studien*, Beiheft I (1964).

ται από το καλοκαίρι του 1787. Δεν είναι όμως δυνατόν να βάλουμε σε αυστηρή χρονολογική σειρά τα διάφορα στάδια της σκέψης που οδήγησαν στην πρώτη ρητή μνεία της *Αντιγόνης*, στο τέλος του χειμώνα του 1795 ή στην αρχή της άνοιξης του 1796. Η σκέψη του Χέγκελ είναι, *ἐν τῇ γενέσει* της ήδη, ένα πυκνό υφάδι όπου διασταυρώνονται την ίδια στιγμή πολλαπλά νήματα[13]. Τρία βασικά νήματα ή μαίανδροι επιχειρηματολογίας σχετίζονται με κατοπινές αναγνώσεις της *Αντιγόνης*. Η εγελιανή εξιδανίκευση της αρχαίας Ελλάδας είναι, όπως έχουμε ήδη πει, χαρακτηριστική της γενιάς του[14]. Σε ένα απόσπασμα που συνέγραψε ενώ ήταν ακόμα στην Τυβίγγη, ο Χέγκελ σχολιάζει την «αλγεινή και επώδυνη νοσταλγία» («schmerzliches Sehnen») που ωθεί την νεώτερη ψυχή προς την ανάμνηση της Ελλάδας. Μόνο στους κόλπους του «ευτυχισμένου δήμου» της Αθήνας του Περικλή ήταν εναρμονισμένη η πολιτική ελευθερία με την θρησκευτική πίστη. Αυτή η αρμονία δεν ήταν αφη-

13. Τα νεανικά γραπτά του Χέγκελ έχουν γίνει αντικείμενο εκτεταμένης δραστηριότητας ερμηνειών και επανεκτιμήσεων. Τα διαθέτουμε στις εξής εκδόσεις: H. Nohl, *Hegels theologische Jugendschriftern* (Tübingen, 1907)· G. Lasson, *Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie* (Leipzig, 1913)· F. Rosenzweig, *Hegel und der Staat* (Munich - Berlin, 1920)· J. Hoffmeister, *Dokumente zu Hegels Entwicklung* (Stuttgart, 1936). Τα πλέον χρήσιμα σχόλια είναι τα ακόλουθα: J. Stenzel, «Hegels Auffassung der griechischen Philosophie», *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie* (Darmstadt, 1956)· A. Negri, *Stato e diritto nel giovane Hegel* (Padua, 1958)· J. Taminiaux, «La pensée esthétique du jeune Hegel», *Revue philosophique de Louvain, lvi* (1958)· A. Massolo, *Prime ricerche di Hegel* (Urbino, 1959)· A.T.B. Peperzak, *Le Jeune Hegel et la vision morale du monde* (The Hague, 1960)· H.-G. Gadamer, «Hegel und die antike Dialektik», *Hegel-Studien*, i (1961). Κάποιες από αυτές τις μονογραφίες περιέχουν βιβλιογραφίες ή περαιτέρω δευτερεύον υλικό.

14. Οι ποικίλες στάσεις του Χέγκελ έναντι της ελληνικής αρχαιότητας έχουν γίνει αντικείμενο εκτεταμένων μελετών. Βλ. J. Hoffmeister, *Hegel und Hölderlin* (Tübingen, 1931)· L. Sichirollo, «Hegel und die griechische Welt. Nachleben der Antike und Entstehung der 'Philosophie der Weltgeschichte'», *Hegel-Studien*, Beiheft I (1964)· A. Banfi, *Incontro con Hegel* (Urbino, 1965)· J. Glenn Gray, *Hegel and Greek Thought* (New York, 1941; 1968)· J. d'Hondt (ed.) *Hegel et la pensée grecque* (Paris, 1974)· D. Janicaud, *Hegel et le destin de la Grèce* (Paris, 1975).

ρημένη. Ο νεαρός Χέγκελ τονίζει τον μοναδικά «συγκεκριμένο» και «εμμενή» χαρακτήρα του αττικού πνεύματος - και σ' αυτόν τον τονισμό υπολανθάνουν τα πρώτα βήματα για την εγελιανή κριτική στον Καντ. Η ελληνική *πόλις* δεν θα αποτελέσει ποτέ για τον Χέγκελ μια τυχαία στιγμή της ανθρώπινης ιστορίας. Το ιδεώδες που ενσάρκωνε η *πόλις* και το πρόβλημα των ανεπαρκειών ή της σύμφυτης αυτοκαταστροφικότητας αυτού του ιδεώδους θα παραμείνουν στην καρδιά της διδασκαλίας του. Θέτω ένα φιλοσοφικό πρόβλημα σημαίνει (αυτό δε ισχύει και για τον Χάιντεγκερ, αυτόν τον μεγάλο αναγνώστη του Χέγκελ) αναζητώ την Αθηνά. Στην διάρκεια όμως της περιόδου της Βέρνης και ασφαλώς κατά τα έτη 1794-5, αυτή η λυρική και ουτοπική εικόνα της Αθήνας, που ο νεαρός Χέγκελ μοιραζόταν με τον Χαίλντερλιν και τον Σέλλινγκ, αλλάζει.

Στις απαρχές του 1795, αν ο Νολ (Nohl) έχει χρονολογήσει σωστά τα θεολογικού περιεχομένου πρωτόλεια, ο Χέγκελ αντιλαμβάνεται τις λανθάνουσες εναντιότητες αυτού που ο ίδιος είχε εκλάβει ως αττική εναρμόνιση της πολιτικο-πολιτειακής και της τελετουργικο-θρησκευτικής σφαίρας. Εκείνη περίπου την εποχή, σε μια τριπλή, αλληλεπικαλυπτόμενη εξέταση της ζωής του Χριστού, της προσωπικότητας του Σωκράτη και του ολιγαρχικού καθεστώτος της Βέρνης, ο Χέγκελ κατατρύχεται, για να επαναλάβουμε την εντυπωσιακή διατύπωση του Λούκατς, από την «αντιφατικότητα του ίδιου του Είναι»[15]. Προσπαθεί τώρα να επιλύσει αυτήν την αντιφατικότητα ή, ακριβέστερα, να την ενεργοποιήσει καθιστώντας την δημιουργική ένταση. Σε ένα κείμενο γραμμένο στις αρχές του 1795 ο Χέγκελ ορίζει την μεν θρησκεία ως «τροφό» των ελευθέρων ανθρώπων, το δε κράτος ως «μητέρα» τους. Σε αυτά ακριβώς τα συμφραζόμενα, στο απόσπασμα του Νολ 222, γίνεται για πρώτη φορά επίκληση της *Αντιγόνης*. Όμως, αυτή η δυαδικότητα θρησκείας-κράτους είναι και η ίδια αποτέλεσμα μιας προγενέστερης αλλοτρίωσης. Υπάρχει, όπως είχε διαγνώσει ο Ρουσσώ, ένας τραγικός

15. G. Lukàcs, *Der junge Hegel* (πρώτη δημοσίευση 1948· τώρα στο *Werke* vol. viii, Neuwied και Berlin, 1976, σ. 494.

πλην όμως αναγκαίος και απαραίτητος για την πρόοδο μηχανισμός ρήξεως στις απαρχές του πολιτικού σώματος· είναι η «Entzweiung mit der Natur», η «απόσχιση του ανθρώπου από την φύση». Είναι αυτή ακριβώς η αποξένωση που εμπεριέχει την πηγή της ηθικής θετικότητας. Σε αντίθεση με τον Φίχτε, ο Χέγκελ υποστηρίζει ότι η κατάσταση του ακέραιου ανθρώπινου ατόμου είναι θεμελιωδώς κοινωνική, ότι είναι μάταιο να φανταζόμαστε μια ηθική αυτοεκπλήρωση ανεξάρτητη από ένα πολιτικο-κοινωνικό πλέγμα αξιών και επιλογών. Ενάντια στον Καντ, ο Χέγκελ αρχίζει να δίνει έμφαση στην συγκεκριμένη ιστορικότητα και τον «συλλογικό» χαρακτήρα των ηθικών επιλογών που είναι υποχρεωμένο το άτομο να κάνει, μια υποχρέωση που διχάζει και, επομένως, προωθεί την συνείδηση στο τελεολογικό της μονοπάτι. Ο Ροζενβάιγκ (Rosenzweig) τοποθετεί αυτή την φάση της ανάπτυξης του Χέγκελ στην περίοδο της Φρανκφούρτης, που διαρκεί από το 1796 ως το 1800. Επισημαίνει την επιρροή του Μοντεσκιέ και τις αδέξιες προσπάθειες του Χέγκελ να συνδυάσει έναν μετριασμένο καντιανό ιδεαλισμό με το «γιακωβίνικο-απολυταρχικό» πρότυπο του εθνικού κράτους[16]. Λίγο πριν την κρίσιμη αναχώρηση για την Ιένα το 1800, ο Χέγκελ κάνει ακόμα μια προσπάθεια για δυναμική συμφιλίωση. Ο άνθρωπος είναι αδύνατον να αποκτήσει αυθεντική ηθική και ενσυνείδητη στάση πέραν των ορίων του κράτους. Αυτό το τελευταίο όμως είναι μια «νοητή ολότητα», μια ολότητα την οποία συλλαμβάνει και στην οποία ενοικεί ο νους, με το νόημα σχεδόν του καντιανού *praktische Vernunft* («πρακτικός λόγος ή κατανόηση»). Η θρησκεία, από την άλλη μεριά, αντλεί την ζωτικότητά της από την ανθρώπινη φαντασία «ως ζωντανή παρουσία, αναπαριστώμενη από την φαντασία» («als ein lebendiges, von der Phantasie dargestellt»). Δεν υπάρχει κανένας λόγος να έλθουν σε σύγκρουση.

Συνυφασμένα με αυτές τις ανησυχίες, σε κάποια αχρονολόγητα αποσπάσματα, είναι τα σπέρματα μιας θεωρίας της τραγωδίας.

16. Πρβλ. F. Rosenweing, *Hegel und der Staat*, σ. 114.

Ένα απ' αυτά, που θα αποκτήσει κεφαλαιώδη σημασία όταν θα έλθουμε στην «αντιεγελιανή» Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, σχετίζεται με την μορφή του Αβραάμ. Ο Αβραάμ αποκόπηκε οικειοθελώς από την πατρίδα του, από τους ομοίους του, από την ίδια την φύση. Ο μονοθεϊσμός του είναι αλλοτρίωση και τυφλή αποδοχή προσταγών, των οποίων η ηθική επιτακτικότητα και ο αποχρών λόγος είναι εξ ολοκλήρου απροσπέλαστα, εξωτερικά ως προς τον ίδιο (κι εδώ επίσης υπάρχει μια πολεμική κατά του Καντ). Ο ιουδαϊσμός ενσαρκώνει αυτήν την εγκατάλειψη του πλέον ενδόμυχου στοιχείου του ανθρώπου, «χάριν μιας άλλοθεν υπερβατικότητας». Είναι, κατά συνέπειαν, η αντίθεση στο ελληνικό ιδεώδες της «ενότητας με την ζωή». Συγκεκριμένα, η έννοια της μοίρας είναι στον Αβραάμ αντιθετική προς την μοίρα των αρχαίων Ελλήνων (αποσπάσματα 371-2 της έκδ. Νολ). Εξ ου και το αξιοσημείωτο γεγονός ότι η ιουδαϊκή ευαισθησία, παρά την χιλιετή κατάδυσή της στον κόσμο της οδύνης, δεν παράγει τραγικό δράμα.

Αυτό το τελευταίο έχει για άξονα μιαν ορισμένη ελληνική σύλληψη του νόμου (*Gesetz*) και της ποινής (*Strafe*), σύλληψη βασισμένη στην μοναδικά αγωνιστική σχέση που είχε ο Αθηναίος άνθρωπος προς τον εαυτό του, προς την φύση και προς τους θεούς. Σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο, από το 1797 ως το τέλος του 1799, σε αποσπάσματα όπως το Ν. 280 και το Ν. 393, βρίσκουμε τα πρώτα στοιχεία μιας θεωρίας για την τραγωδία. Στην *μοῖρα*, που είναι δυναμικά απρόσωπη αλλά και υπαρξιακά εμμενής, ο Χέγκελ φαίνεται να αποδίδει την παράδοξη αλλά ουσιώδη κατηγορία της «μοιραίας ενοχής» – πρόκειται για μια τάξη ενοχής που μέσα της και δια μέσου της το άτομο (ο τραγικός ήρωας) πραγματώνεται καθ' ολοκληρίαν, παλιννοστεί *μοιραία* στον εαυτό του, χωρίς παρ' όλα αυτά να αποποιηθεί, όπως κάνει ο πάσχων Ιουδαίος, την ενότητά του με την ζωή. Ο Χέγκελ μελετά τον Σοφοκλή, τις απόπειρες του νεαρού Χαίλντερλιν στον τομέα της τραγωδίας, τον *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ και τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται ο Γκαίτε, στην *Ιφιγένεια*, την σύγκρουση ανάμεσα

στους οικογενειακούς δεσμούς και το πολιτικό τυπικό. Είναι δύσκολο να σχηματοποιηθούν οι διαδοχικές στιγμές ή τα θέματα της σκέψης του Χέγκελ σε αυτό το στάδιο. Τα κύρια σημεία είναι τα εξής: κάθε διαμάχη επιφέρει διχασμό, διαίρεση και αυτοδιαίρεση. Η σύγκρουση και η διαμάχη είναι αναγκαία κατηγορήματα της εκδίπλωσης της ατομικής και δημόσιας ταυτότητας. Αφού όμως η «ζωή» δεν μπορεί, τελικά, να αυτοδιαιρεθεί, αφού η ενότητα είναι ο σκοπός του αυθεντικού Είναι, η διαμάχη προκαλεί τραγική ενοχή. Για κάποιο χρονικό διάστημα, ο Χέγκελ φαίνεται να δέχεται ότι η «όμορφη ψυχή», η «die schöne Seele» (έννοια που ανάγεται στην περίοδο της Βέρνης), που πρότυπά της είναι ο Χριστός και ο Υπερίων του Χαίλντερλιν, μπορεί να υπερβεί αυτή την αναπόφευκτη ενοχή. Μέσα στην «όμορφη ψυχή», η σύγκρουση και η οδύνη, ακόμα και η οδύνη μέχρι θανάτου, δεν μπορούν να επιφέρουν την αποξένωση από την υπαρξιακή ενότητα. Ο Χέγκελ, όμως, δεν αργεί να εγκαταλείψει αυτό το μονοπάτι. Αν η ανθρώπινη συνείδηση πρόκειται να αυτοπραγματωθεί, ασφαλώς δε στον «ηρωικό» και επομένως ιστορικά αντιπροσωπευτικό άνδρα ή γυναίκα, τότε πρέπει πρώτα να περάσει από «εκείνο το λυκαυγές που είναι η δυστυχισμένη συνείδηση» («par ce crépuscule du matin qu'est la conscience malheureuse»)[17]. Κάνοντας αυτό, διακινδυνεύει, ή μάλλον απεργάζεται, την ίδια της την καταστροφή. Μέσα «στην σιγή των μαντείων και την παγωνιά των αγαλμάτων, υψώνεται η φωνή της τραγωδίας»[18]. Ωστόσο, αυτή η καταστροφή συντελεί στο να διατηρείται και να ζωογονείται η ισορροπία ανάμεσα στην θρησκεία και το κράτος. Είναι απαραίτητη στιγμή της αυτοπραγμάτωσης του Πνεύματος μέσα στην Ιστορία. Μολονότι πρόκειται για δοκιμαστικές διατυπώσεις, φαίνεται πως είναι οι γενικές γραμμές μιας θεωρίας της τραγωδίας, την οποία σκιαγραφεί ο Χέγκελ λίγο πριν και κατά την αρχή της

17. J. Wahl, *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (Paris, 1929), 188.

18. Στο ίδιο, 67.

περιόδου της Ιένας. Είναι, βέβαια, σχεδόν αυτονόητο ότι παραπέμπουν στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου.

Μάλιστα, σε αυτό το έργο αναφέρεται ο Χέγκελ στο πρώτο εκτεταμένο κείμενό του για την τραγωδία. Αυτό το χωρίο μπορεί να βρεθεί στην πραγματεία *Ueber die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts* του 1802[19]. Πρόκειται για χωρίο εξαιρετικά σκοτεινό. Φαίνεται να απηχεί «αυτήν την καταστροφολογική αίσθηση των σύγχρονων συμβάντων», που ο Ροζεντσβάιγκ την αποδίδει στην εγελιανή σκέψη μεταξύ 1800 και 1806, οπότε ο Ναπολέων εξουθένωσε πρόσκαιρα την Πρωσσία. Το θεμελιώδες ζήτημα είναι αρκετά σαφές: πρόκειται για την δυνατότητα και την φύση της δυναμικής μιας μεσολάβησης, όπως αυτή ανάμεσα στο άτομο και στο εθνικό κράτος. Ο Καντ και ο Σέλλινγκ είχαν περιοριστεί στην εξιδανικευμένη, αδρανή σφαίρα ενός καθολικευμένου νομικισμού. Όμως, ήδη κατά το 1801, ο Χέγκελ, στο *Schrift ueber die Reichsverfassung*, είχε φτάσει να ταυτίσει την υψηλότερη ανθρώπινη ελευθερία με την περιεκτικότερη και πιο οργανική μορφή πολιτικής κοινότητας («die höchste Gemeinschaft»). Ωστόσο, αυτή η ταύτιση συνεπαγόταν επίσης μια πολεμική, αγωνιστική, αυτοδιχαστική σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο ως «πολιτικό ον» («*staatlich*») από την μια, και από την άλλη στον άνθρωπο ως «burgher», ως πολίτη-αστό με κίνητρα κατ' ουσίαν οικογενειακά, οικονομικά και σχετικά με την αυτοσυντήρηση. Άραγε πώς θα μπορέσει ο φιλόσοφος, ο στοχαστής της διαλεκτικής ολότητας να ενοποιήσει αυτούς τους δύο οντολογικούς άξονες; Το κάνει εξετάζοντας την ελληνική τραγωδία, η οποία περιγράφει με απαράμιλλο τρόπο τόσο την σύγκρουση όσο και την δυναμική επίλυσή της.

Ο εσωτερικός διχασμός της *πόλεως* σε αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα (στα *Stände* ή *états*, με την έννοια την οποία δραματοποίησε η Γαλλική Επανάσταση) ισοδυναμεί με «την αναπαρά-

19. G. Lasson (επιμ.), Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, σσ. 384-5.

σταση της τραγωδίας στην ηθική σφαίρα» και αποτελεί την πηγή της. Σε αυτήν την ηθική σφαίρα πρέπει να υπάρχει ένα *staatsfreier Bezirk*, ένα πεδίο ελεύθερο, απαλλαγμένο από την απόλυτη αυθεντία του κράτους, παρ' ότι ορίζεται και αποκτά νόημα μόνο μέσα στα ευρύτερα όρια του κράτους. Το κράτος, που τώρα ο Χέγκελ το βλέπει ως *Kriegstaat*, ως «πολεμικό κράτος», βρίσκεται σε δημιουργική σύγκρουση με την σφαίρα κυριαρχίας του *Privatrecht*, του «ιδιωτικού δικαίου», του οποίου οι πρωταρχικές παρορμήσεις δεν είναι ο πόλεμος και η θυσία του πολίτη στην μάχη, αλλά η διαφύλαξη της οικογένειας. Αναπόφευκτα, το κράτος θα προσπαθήσει να απορροφήσει αυτή την οικογενειακή σφαίρα στον δικό του νόμο και στην δική του ιεραρχία αξιών. Ωστόσο, εάν το κατόρθωνε ολοκληρωτικά, τότε θα κατέστρεφε όχι μόνον το άτομο, αλλά και τις αναπαραγωγικές μονάδες, από τις οποίες αντλεί τα πολιτικο-στρατιωτικά του αποθέματα. Έτσι το κράτος, ακόμη και την στιγμή της σύγκρουσης, θα «παραχωρήσει θεϊκές τιμές» στην οικιακή, ηθικά ιδιωτική διάσταση της ύπαρξης.

Αυτό είναι ένα κατανοητό και υποβλητικό σχήμα. Όμως ο Χέγκελ τώρα το συσκοτίζει τόσο πολύ, ώστε το καθιστά σχεδόν απροσπέλαστο, συνδέοντάς το με ένα δοκιμαστικό μεταφυσικό ή οντολογικό σχέδιο. Ο διχασμός ανάμεσα στην *πόλιν* και στο ίδιο το άτομο απηχεί την εμπλοκή του «Απολύτου» στην χρονικότητα και στις φαινομενικές συγκυρίες. Οι δε αρχαίες θεότητες είναι, τρόπον τινά, το όχημα και το σύμβολο τούτης της εμπλοκής. Η ενασχόλησή τους με τις ανθρώπινες ηθικές συγκρούσεις επιφέρει τον αυτοδιχασμό της φύσης του θείου: όπως συμβαίνει ανάμεσα στις συγκεκριμένες προσταγές και τις εκτελεστικές εξουσίες της δικαιοσύνης που αντιπροσωπεύουν οι Ευμενίδες αφ' ενός και στο «ουδέτερο φως», την αμερόληπτη ενότητα του Απολύτου, που συμβολίζεται από τον Απόλλωνα αφ' ετέρου. Η παρέμβαση της Αθηνάς στην δίκη του Ορέστη και το γεγονός ότι οι ψήφοι ισοκατανέμονται καθιστούν δυνατές δύο αποφασιστι-

κές στιγμές[20] της διαλεκτικής: αφ' ενός μεν την συμφιλίωση της ενότητας με τον διχασμό (ως «ενσάρκωση») μέσα στην φύση του θείου, αφ' ετέρου δε, από την πλευρά της *πόλεως*, την αποδοχή και αναγνώριση της δικής της σχέσης με την «αρμονική αντίθεση» των θεών.

Η πολυπλοκότητα αυτού του κειμένου δεν οφείλεται μόνο στο ότι επιβάλλεται ένας ουσιαστικά εμμενής πολιτικός λόγος πάνω σ' έναν υπερβατικό συμβολισμό, που ακροβατεί ανάμεσα σε διάφορα ρεύματα της εγελιανής σκέψης, τα οποία ανάγονται από την μια στην Βέρνη ή ακόμη και στην Τυβίγγη και από την άλλη στο συγκεχυμένο ακόμη ιδίωμα της ώριμης φιλοσοφίας του. Αυτή η ασάφεια οφείλεται και στα αποτελέσματα που έχει η παρεμβολή δύο πολύ διαφορετικών μεταξύ τους λογοτεχνικών πηγών. Οι μεν οντολογικο-συμβολικές αοριστίες και το θέμα της θεϊκής ανάμιξης στις ανθρώπινες διαμάχες (θέμα κεντρικό στον Χαίλντερλιν) παραπέμπουν όντως στις *Εὐμενίδες*. Το δε σενάριο της σύγκρουσης ανάμεσα στο πολεμικό κράτος (*Kriegstaat*) και τον ιδιώτη (*Privatmench*) απορρέει ευθέως από την *Αντιγόνη*. Επιπλέον, αυτή η τελευταία είναι που διαποτίζει τα συμφραζόμενα της διερεύνησης του Χέγκελ και υπολανθάνει παντού, ακόμη κι όταν ο Χέγκελ αναφέρεται στο αισχύλειο δράμα.

Ακριβώς πριν από το χωρίο που μόλις εξετάσαμε, ο Χέγκελ κάνει μια σπουδαιότατη παρατήρηση: Η *Sittlichkeit* (τα «ήθη», η «θε-

20. Για την διάκριση ανάμεσα σε *στιγμή* και *στάδιο-στοιχείο* βλ. Γ. Τζαβάρα, εισαγωγή στον Γ. Χέγκελ, *Ἡ Ἐπιστήμη τῆς Λογικής*, Δωδώνη 1991, σελ 43: «Ἀπό παρεξήγηση καθιερώθηκε νά μεταφράζεται στά ἑλληνικά ὁ χεγκελιανός ὅρος MOMENT ὡς 'στιγμή'. Αὐτή ἡ λέξη, ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπό τόν Χέγκελ γιά νά χαρακτηρίσει τά διαλεκτικά *στάδια* ἀπό τά ὁποῖα περνᾶ ἡ ἔννοια ἕως ὅτου ὁδηγηθεῖ στήν ἀπόλυτη ἰδέα, δέν εἶναι ἡ γερμανική λέξη *der Moment* (: ἡ χρονική στιγμή), ἀλλά *das Moment* (: τό στάδιο, τό στοιχεῖο). Ὁ Χεγκελιανός αὐτός ὅρος πρέπει νά κατανοηθεῖ στό πλαίσιο τῆς κατ' οὐσίαν *ἄχρονης* διαλεκτικῆς κίνησης, ἡ ὁποία διέπει ἀπό ἄκρη σέ ἄκρη τήν χεγκελιανή Λογική». Ωστόσο, στην σύγχυση αυτή έχει περιπέσει και ο συγγραφέας, οπότε, σεβόμενοι την επιλογή του, μεταφράζουμε το (αγγλικό) MOMENT ως «στιγμή».(Σ.τ.Μ).

μελιωμένη στο έθιμο ηθικότητα») παραχωρεί ένα σημαντικό μέρος των δικαίων της «στις υποχθόνιες δυνάμεις, εγκαταλείποντας σ' αυτές κάτι από τον εαυτό της, προσφέροντάς τους το ως θυσία». Αυτή η παραχώρηση και προσφορά εκπληρώνει μια διπλή σύνθετη λειτουργία: αναγνωρίζει το *Recht des Todes* («τα δίκαια του θανάτου») και ταυτόχρονα αντιδιαστέλλει, αποστασιοποιεί αυτά τα δίκαια από την ηθικοπολιτική διαιτησία των ζώντων. Στην συνέχεια του εγελιανού δοκιμίου μαθαίνουμε ότι η οικογένεια είναι η υψηλότερη ολότητα «που η φύση είναι ικανή να δημιουργήσει», ότι η τεκνοποιΐα στα πλαίσια της οικογένειας είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπαράγεται η ίδια η «ολότητα», κι ότι αυτός ο τρόπος αδιάκοπα και νόμιμα αμφισβητείται από τα φιλοπόλεμα ιδανικά του κράτους. Όλα τούτα μας οδηγούν όχι στις *Εὐμενίδες*, αλλά στην *Ἀντιγόνη*. Το ίδιο κάνει και η πρόταση, στο πιο σκοτεινό σημείο του χωρίου που παραθέσαμε, ότι μόνον ο θάνατος του τραγικού ήρωα μπορεί να κάνει κατανοητή (μπορεί να επιφέρει, ίσως;) την ενοποίηση της διασπασμένης φύσης, της διπλής φύσης των θεών, όταν αυτοί εμπλέκονται και διασπείρονται στις θανάσιμες αναμετρήσεις («in die Differenz verwickelt»).

Με άλλα λόγια: όταν, στα 1802, ο Χέγκελ γράφει για τον φυσικό νόμο, ο ίδιος έχει επηρεαστεί βαθύτατα από την συγκεκριμένη θεματολογία που αφορά τις συγκρούσεις ανάμεσα στο εθνικό κράτος και την οικογένεια, ανάμεσα στα δίκαια των ζώντων και αυτά των νεκρών, ανάμεσα στην επιταγή του νομοθέτη και την εθιμική ηθική, θέματα θεμελιώδη στην *Φαινομενολογία*. Αυτές, όμως, οι συγκρούσεις εμφανίζονται πρώτα και κύρια στην *Ἀντιγόνη* του Σοφοκλή. Είναι πιθανό, όπως υποστηρίζει ο Λούκατς[21], η αναφορά στις *Εὐμενίδες* και η συνακόλουθη ασάφεια του κειμένου να αποτελεί μιαν ύστατη προσπάθεια να «απο-ιστορικοποιηθούν» τα πολιτικά ζητήματα και να εδραιωθεί μια συνέχεια μεταξύ των αρχαίων και των νεωτέρων, όπως πάσχιζε να κάνει και ο Χαίλντερλιν.

21. Πρβλ. Lukàcs ο.π. σσ. 500-501.

Ωστόσο, μετά το 1802 καμία τέτοια «απο-ιστορικοποίηση» δεν είναι δυνατή για τον Χέγκελ. Η ναπολεόντεια περιπέτεια, στην οποία ο Χέγκελ αποδίδει απόλυτη μεταφυσική μοναδικότητα, έχει μετατρέψει το σύγχρονο εθνικό κράτος σε απολλώνειον *Lichtgott*, στον «θεό του φωτός», που έχει ανάγκη τον πόλεμο, για να ολοκληρώνεται και να ανανεώνεται. Ο *πόλεμος*, στην ναπολεόντεια κλίμακα, είναι η δημόσια ακτινοβολία του ανθρώπου. Όμως, ποια είναι άραγε, σε αυτό το αυτοκρατορικό πλαίσιο, τα δίκαια των χθονίων και νυκτερινών δυνάμεων της οικογένειας και του θανάτου; Η τραγωδία πηγάζει από την αξιωματική θέση αυτών των αντινομιών και από την αναίρεσή τους. Στην *Αντιγόνη* η λογική της αποκάλυψης υπό τραγική μορφή είναι ολοκληρωμένη στην εντέλεια. Έτσι, το πέρασμα από τις *Ευμενίδες* στην *Αντιγόνη* δεν είναι ούτε τυχαίο ούτε, με την πρωταρχική έννοια της λέξης, αυτοβιογραφικό. Εκφράζει ολοκάθαρα το ουσιαστικό βήμα, που οδηγεί από τα πρωτόλεια του Χέγκελ στην *Φαινομενολογία*[22].

Έχει συχνά επισημανθεί η παρουσία της Αντιγόνης στην *Φαινομενολογία*[23]. Δεν έχει, όμως, μελετηθεί εμπεριστατωμένα. Κι όμως, ως ενσωμάτωση ενός έργου τέχνης στον φιλοσοφικό λόγο δεν είναι λιγότερο αξιοσημείωτη απ' ό,τι η ενσωμάτωση του Ομήρου στον Πλάτωνα ή της όπερας του Μότσαρτ στον Κίρκεγκωρ. Αυτός καθαυτόν ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Χέγκελ τον Σοφοκλή, δεν έχει μόνον άμεση σπουδαιότητα για την μελέτη του μοτίβου της Αντιγόνης στην δυτική σκέψη· τεκμηριώνει επίσης το κομβικό ζήτημα της ερμηνευτικής, περί της φύσεως και των συμβάσεων της κατανόησης. Εδώ, μπροστά σε μιαν απαράμιλλη δύναμη ιδιοποίησης, μπορούμε να δοκιμάσουμε να παρακολουθήσουμε την ζωή ενός μείζονος κειμένου μέσα σε ένα άλλο μείζον κείμενο, καθώς και τις μεταμορφωτικές ανταλλαγές νοη-

22. Για μια περαιτέρω πραγμάτων αυτού του σκοτεινού μεταβατικού κειμένου βλ. F. Rosenzweig, *Hegel und der Staat*.

23. Βλ. μεταξύ άλλων W. Kaufmann, *Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary* (New York, 1965), 142-6.

μάτων που προκαλούνται από αυτήν την εσωτερίκευση. Αν η ίδια η *Φαινομενολογία* είναι, τουλάχιστον στα πρώτα έξι της τμήματα, δομημένη με δραματικό τρόπο, αυτό σε σημαντικό βαθμό οφείλεται στο ότι ο πυρήνας αναφοράς της είναι ακριβώς ένα μεγάλο δραματικό έργο[24].

Ο Χέγκελ θα αναφερθεί ονομαστικά στην Αντιγόνη μόνο δύο φορές, επιδεικνύοντας κρυψίνοια αντίστοιχη αυτής του Χένρυ Τζέημς. Όμως, από το τμήμα V (c,a) και ύστερα η παρουσία της γίνεται έντονα αισθητή. Στο απόσπασμα αυτό ο Χέγκελ διατυπώνει το αξίωμα του υπαρξισμού. Το Είναι είναι «καθαρή μετάθεση» (*reines Uebersetzen*) του δυνάμει Είναι σε ενεργεία Είναι, μέσα «στην τέλεση της πράξης» (*das Tun der Tat*). Κανένα άτομο δεν μπορεί να φθάσει στην αυθεντική γνώση του εαυτού του «εάν προηγουμένως δεν αυτοπραγματωθεί δια της πράξης» («ehe es sich durch Tun zur Wirklichkeit gebracht hat»). Η μετάθεση επιτελείται «από την νύχτα της δυνατότητας προς την μέρα της παρουσίας»· είναι η έγερση στην χαραυγή της πράξης αυτού που ήταν λανθάνουσα παρουσία, νάρκη του Εγώ. Είναι η απαρχή της μέρας, η απαρχή της πράξης για την Αντιγόνη. Ο

24. Η *Φαινομενολογία* έχει γεννήσει, φυσικά, μια μεγάλη δευτερεύουσα γραμματεία. Έχει ιδιαίτερα προκαλέσει δύο από τις σπουδαιότερες πράξεις ανάγνωσης εκ του σύνεγγυς στην νεώτερη φιλοσοφική γραμματεία: Τα βιβλία των J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l' esprit de Hegel* (Paris, 1946) και A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris, 1947). Με την αποσπασματική μορφή του-το κείμενο, παρ' ό,τι ογκώδες, έχει προκύψει από τις σημειώσεις που κρατούσαν αυτοί που συμμετείχαν στο περίφημο σεμινάριο για τον Χέγκελ που διηύθυνε ο Kojève μεταξύ 1933 και 1939 - αυτό το αριστούργημα αποτελεί συγχρόνως διεισδυτικό σχολιασμό και δυνάμει παράλληλο της *Φαινομενολογίας*. Μια παραπέρα απόπειρα «αντιπρότασης» με το πρόσχημα περιθωριακών σχολίων προέρχεται από τον Jacques Derrida στο *Glas* (Paris, 1974). Στο «σχόλιο» («*gloss*») του Derrida, συχνά άκρως πλαδαρό και αυθαίρετο, προσφέρονται ωστόσο σε πολλά σημεία εξίσου διεισδυτικές απόψεις. Αυτά τα τρία βιβλία και η αλληλοδιαπλοκή των θέσεών τους ως προς τον Χέγκελ σχεδόν συνιστούν, στην πράξη, ολόκληρη ιστορία της φιλοσοφικής και υφολογικής γαλλικής ευαισθησίας της μεταπολεμικής περιόδου.

σκοπός της υπαρξιακής πράξης πρέπει να είναι αυτός μιας ολικής «γέννησης» επίτευγμα τόσο βασικό που δεν μπορεί να είναι απλή εξωτερική «γεγονότητα» (*eine Sache*). Αν η πράξη είναι απλώς ιδοτελής, αν το δραν δεν είναι τίποτε άλλο παρά «ενασχόληση», «άλλοι θα σπεύσουν προς το μέρος του όπως οι μύγες σε μια κούπα φρέσκο γάλα» (και με αυτήν την εικόνα η Ισμήνη φαίνεται να κάνει την είσοδό της στην επιχειρηματολογία). Η αυθεντική πράξη της αυτοπραγμάτωσης είναι ισοδύναμη με την *sittliche Substanz*, την «ηθική υπόσταση» ή την «ηθικότητα ως υποστασιακή επιτέλεση». Το να ζητά κανείς να βρει την δικαιολόγηση ή τα όρια αυτής της ηθικής υπόστασης, το να αμφισβητεί την πραγμάτωσή της στο όνομα εξωτερικών κριτηρίων είναι ματαιοδοξία. Είσοδος του Κρέοντα.

Κι όμως, «υπό την καθαρότερη και πλέον μεστή νοήματος μορφή της υπό την πλέον προφανή ορθολογικότητά της» η ηθική πράξη είναι «το κατανοητό, γενικό έργο της πολιτείας» (*das verständige allgemeine Tun des Staats*). Το αποτέλεσμα είναι μια ασάφεια της αναγκαίας ενοχής. Η μετάθεση στο αυθεντικό ατομικό Είναι απαιτεί την υπαρξιακή πράξη. Ο άνθρωπος δεν είναι παρά «το έργο που έχει εκπληρώσει» («l'oeuvre qu'il a réalisée»)[25]. Στον βαθμό όμως που η ατομική πράξη διακρίνεται από αυτή του έλλογου κράτους, τότε ενδέχεται να έχει ή να μην έχει υποστασιακή πραγματικότητα, ενδέχεται να είναι ή να μην είναι δικαιολογήσιμη. Επειδή αυτή η πράξη του ατόμου είναι στην πεμπτουσία της, *δική* του, θα οδηγήσει το άτομο σε σύγκρουση με τον έλλογο κανόνα του πραγματωμένου σκοπού (την «πολιτική») του κράτους. Σε απάντηση, αυτός ο σκοπός θα αντιπαραθέσει τον νόμο («Gesetz») στην εσωτερική προσταγή («Gebot»). Όταν αυτή η αντίθεση ωθείται στα άκρα, τότε ο νόμος εκκενώνεται βίαια, καθίσταται πλαίσιο καθαρά «τυπικό» και η αυτονομία του ατόμου καθίσταται αυτοκαταστροφική,

25. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, σ. 92.

ενώ η προσταγή δεν πηγάζει πια παρά από το Εγώ του ατόμου και μόνο στο Εγώ αποβλέπει. Ας αρχίσει, τώρα, το έργο του Σοφοκλή.

Αυτή η σύγκρουση πηγάζει συγκεκριμένα από δύο διαλεκτικές στιγμές. Η πρώτη είναι η «τυραννική βλασφημία ή αμαρτία που καθιστά μια βούληση νόμο» και που θέλει να εξαναγκάσει την ηθική υπόσταση να συμμορφωθεί στον νόμο αυτό. Η δεύτερη στιγμή συνιστά πιο εξεζητημένο κακό: είναι το να «θέτεις σε δοκιμασία τον νόμο» μέσω της «βλασφημίας ή αμαρτίας της γνώσης» (*Frevel des Wissens*, συγκλονιστική έκφραση), η οποία «χρησιμοποιεί τον λόγο για να απελευθερωθεί από τον νόμο» και θεωρεί τον νόμο ως ενδεχομενική, αλλότρια αυθαιρεσία. Σημειώστε τον εσκεμμένα διφορούμενο χαρακτήρα της εγελιανής διατύπωσης. Αν η πρώτη (διαλεκτική) στιγμή ισχύει χωρίς αμφιβολία για τον Κρέοντα, η δεύτερη ισχύει *και* για τον Κρέοντα *και* για την Αντιγόνη, έστω κι αν το ρήμα *räsonieren* μας προσανατολίζει μάλλον προς αυτόν παρά προς εκείνην. Αυτή η παραπομπή φωτίζει αδρά το πορτραίτο της Αντιγόνης, με το οποίο κλείνει το τμήμα V της *Φαινομενολογίας*.

Η ηθική υπόσταση μπορεί να συλληφθεί μόνο από την αυτοσυνείδηση· μπορεί να καταστεί αυθυπόστατη μόνο στο ατομικό ανθρώπινο πρόσωπο. Ηθική υπόσταση και προσωπικό Είναι γίνονται ταυτολογικά στους άνδρες και τις γυναίκες που είναι «πνεύματα αδιαίρετα, διάφανα καθαυτά». Τέτοιοι άνδρες και γυναίκες είναι «makellose himmlische Gestalten, die in ihren Unterschieden die unentweihte Unschuld und Einmütigkeit ihres Wesens erhalten». Αυτή η φράση παρουσιάζει τέτοια πυκνότητα νοημάτων και έχει τέτοιες θεολογικές αποχρώσεις, ώστε η μετάφρασή της καθίσταται δυσχερής: «Άμωμοι ουράνιοι τύποι ή παρουσίες που διατηρούν ακέραιη μέσα στις διαφορές τους και στις διαιρέσεις των Εγώ τους την ιερότητα της αθωότητας και την αρμονία της ουσίας τους». Τέτοιοι άνδρες και γυναίκες απλώς *είναι* («*Sie sind*, und weiter nichts»-επιγραμματική πρό-

ταση που περιέχει σε σπερματική μορφή όλη την οντολογία του Χάιντεγκερ και του Σαρτρ). Εδώ, για πρώτη φορά, ο Χέγκελ μνημονεύει και παραθέτει το έργο του Σοφοκλή (στίχοι 456-457). Και επαναλαμβάνει: «Αυτοί *είναι*». Για τέτοιους άνδρες και γυναίκες, το δίκαιο (*das Rechte*) είναι η απόλυτη, ανιδιοτελής υπόσταση της ύπαρξης. Το τμήμα κλείνει με επιτακτικό τρόπο: «Όμως αυτό (το δίκαιο) είναι η *πραγματικότητα* και το *Είναι* τους, το *Εγώ* και η *βούλησή* τους» («dieses aber *ist ihre Wirklichkeit und Dasein, ihre Selbst und Willen*»). Η Αντιγόνη ορθώνεται μπροστά στα μάτια μας όπως ποτέ δεν είχε συμβεί, από την εποχή του Σοφοκλή.

Πρόκειται, φυσικά, για εγελιανή Αντιγόνη. Διαυγής δι' εαυτήν, κατέχουσα την πράξη που αποτελεί το Είναι της και κατεχόμενη από αυτήν, τούτη η Αντιγόνη *βιώνει* την ηθική υπόσταση. Όμως, η ηθική υπόσταση που ενσαρκώνει η Αντιγόνη του Χέγκελ, ηθική υπόσταση που αυτή απλά και καθαρά *είναι*, αντιπροσωπεύει μια πόλωση, μιαν αναπόφευκτη μερικότητα. Το Απόλυτο υφίσταται μια διαίρεση, ένα διχασμό, αφ' ης στιγμής εισέρχεται στην αναγκαία, πλην όμως αποσπασματική, δυναμική της ανθρώπινης και ιστορικής κατάστασης. Το Απόλυτο *πρέπει*, τρόπον τινά, να κατέλθει στις ενδεχομενικές, περιορισμένες ιδιαιτερότητες του ατομικού ανθρώπινου ήθους, εάν πρόκειται ποτέ αυτό το ήθος να αυτοεκπληρωθεί, εάν πρόκειται ποτέ να συνεχισθεί το ταξίδι της παλιννόστησης προς την υπέρτατη ενότητα. Ωστόσο, στην πορεία της «καθόδου», της πολεμικής αποδόμησης, ο «ηθικός κόσμος» διχάζεται ανάμεσα σε δύο πόλους, τον εμμενή και τον υπερβατικό (*die in das Diesseits und Jenseits zerrissene Welt*). «Διχάζεται και αποκρυσταλλώνεται γύρω από τις αντινομίες του ανθρώπινου και του θεϊκού νόμου» («Sie spaltet sich also in ein unterschiedenes sittliches Wesen, in ein menschliches und göttliches Gesetz»). Επειδή ο άνθρωπος είναι το μέσον του διχασμού του, γι' αυτό θα πρέπει να υπομείνει τον αγωνιστικό χαρακτήρα της διαλεκτικής ηθικής εμπειρίας και να

καταστραφεί από αυτόν. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η καταστροφή, μας υπενθυμίζει ο Χέγκελ, είναι που αποτελεί την κατ' εξοχήν αξία του ανθρώπου και επιτρέπει την πρόοδό του προς την ενοποίηση της συνείδησης και του Πνεύματος «στην άλλη πλευρά της Ιστορίας».

Το επόμενο βήμα του Χέγκελ δεν είναι πρωταρχικά λογικής φύσεως: είναι μια εικασία ουσιώδης για την δική του ποιητική της εξατομίκευσης και του ιστορισμού. Η διαίρεση ανάμεσα σε θεϊκούς και ανθρώπινους νόμους δεν παίρνει την μορφή άμεσης αντιπαράθεσης μεταξύ ανθρώπων και θεών, όπως μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει στον *Προμηθέα* του Αισχύλου ή στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Λόγω του ότι τώρα η ηθική υπόσταση είναι εξ ολοκλήρου εμμενής στις ανθρώπινες περιστάσεις, διακρίνει τις αξίες και τις επιταγές της μεταξύ των πόλων του κράτους και της οικογένειας. Στην οικογένεια είναι που ο θεϊκός νόμος έχει ένα τριπλό καθεστώς: είναι «φυσικός», είναι «ασυνείδητος» ανήκει στον «λαϊκό κόσμο» (οι εκφράσεις-κλειδιά είναι: *natürliches* Gemeinwesen», «*bewusstloser* Begriff» και «das Element der Wirklichkeit des Volks dem Volke selbst»). Είναι αναπόφευκτο να υπάρξει αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό το καθεστώς και στο καθεστώς του θεϊκού νόμου, όπως αυτός λειτουργεί στην θρησκεία της πόλεως. «Η οικογένεια αντιτίθεται στο κράτος όπως οι εφέστιοι θεοί στους θεούς της πόλεως» («La Famille s'oppose à l' État comme les Pénates aux Dieux de la cité»)[26]. Αυτή η αντίθεση εκδηλώνεται κυριώτατα στην ταφή των νεκρών. Γύρω από αυτό το θέμα, και την δραματοποίησή του στην *Αντιγόνη*, επικεντρώνει τώρα ο Χέγκελ τους υπαρξιακούς διχασμούς μεταξύ ανθρώπου και κοινωνίας, μεταξύ ζωντανών και νεκρών, μεταξύ του υπερβατικού και του εμμενούς, οι οποίοι αποτελούν την βάση της *Φαινομενολογίας*.

Στο εσωτερικό της οικογένειας, οι κυρίαρχοι φορείς της συνείδησης είναι αυτοί της σχέσης προς την εξατομικευμένη ιδιαι-

26. A. Kojève, ό.π., 100.

τερότητα. Το συγκεκριμένο πρόσωπο (persona) είναι που γίνεται αντιληπτό ως ολότητα. Του αποδίδεται η βαρύτητα μιας παρουσίας που διαμφισβητείται στην «γενικευμένη ατομικότητα» του πολίτη, θεωρούμενου από την άποψη του κράτους. Ο θάνατος, τρόπον τινά, «συγκεκριμενοποιεί αυτήν την συγκεκριμενικότητα» στον υψηλότερο βαθμό. Είναι η ακραία πραγμάτωση του μοναδικού (όπως στο αξίωμα των Κίρκεγκωρ και Χάιντεγκερ, όπου *ο δικός μου* θάνατος είναι αναπαλλοτρίωτος από τον άλλο). «Ο θάνατος είναι η εκπλήρωση και το υπέρτατο έργο» που αναλαμβάνει το άτομο. Όπως θα δούμε, αυτή η «αποπερατωμένη ολότητα» ενδέχεται, και στην πραγματικότητα οφείλει, να είναι ρητά πολιτική, όπως στην περίπτωση που κάποιος πεθαίνει στον πόλεμο, στην υπηρεσία του έθνους. Ωστόσο, στον *θάνατο* το άτομο επανέρχεται «όλως δι' όλου» – η έκφραση αποσκοπεί στο να υποβάλει τον ριζοσπαστικό και φλογερό χαρακτήρα του οράματος του Χέγκελ – στην ηθική επικράτεια της οικογένειας. Εξάλλου, η *πόλις* «ενδιαφέρεται για το Tun, την *πράξη* του ατόμου, ενώ αντίθετα η οικογένεια αποδίδει αξία στο Sein του, απλώς και μόνο στο *Είναι* του»[27] («s' interesse au Tun, à l' *action* de l' individu, tandis que la Famille attribue une valeur à son Sein, à son *être* pur et simple»). Αυτή, ακριβώς, η ριζική διαφορά ανάμεσα στην πολιτική και την οντολογική αξιολόγηση καθορίζει την πρωταρχική σπουδαιότητα του ενταφιασμού.

Στα πλαίσια αυτής της πρωταρχικής σπουδαιότητας, το πρόβλημα της πραγματικής προστασίας του σώματος από την φυσική φθορά (το άταφο πτώμα του Πολυνείκη) αποκτά θεμελιώδη ρόλο:

> Ο νεκρός, έχοντας αποσπάσει και απελευθερώσει το Είναι του από την δράση ή την αρνητική ενότητά του, είναι ένα κενό καθ' έκαστον, που απλώς υπάρχει παθητικά για κάποιον άλλον, στο επίπεδο όλων των κατωτέρων, άλογων οργανικών δυνάμεων... Η οικογένεια προστατεύει τον νεκρό από την ατίμωση, την οποία θα υποστεί από τις ορέξεις μη συνειδητών οργανικών δυνάμεων και το έργο των αφηρημένων χημικών στοιχείων. Στην δική τους δράση αντι-

27. Στο ίδιο.

θέτει την δική της κι ενώνει τον συγγενή με τους κόλπους της γης, με αυτήν την στοιχειακή παρουσία που δεν είναι παροδική. Κατ' αυτόν τον τρόπο η οικογένεια καθιστά τον νεκρό μέλος μιας κοινοτικής ολότητας (*eines Gemeinwesens*), η οποία είναι ισχυρότερη και διατηρεί τον έλεγχο πάνω στα ιδιαίτερα υλικά στοιχεία και τα κατώτερα ζωντανά πλάσματα, των οποίων κοινή επιδίωξη ήταν να κάνουν αυτό που τα ίδια θέλουν στον νεκρό και να τον καταστρέψουν... Έτσι, αυτό το ύστατο καθήκον αποτελεί τον πλήρη θεικό νόμο ή την θετική ηθική πράξη προς το συγκεκριμένο άτομο.

Αυτός ο συγκεκριμένος, για τους μυημένους, χαρακτήρας του εγελιανού οράματος ξαναζωντανεύει, σχεδόν όσο κανένα άλλο σχόλιο στην *Αντιγόνη*, τον πρωτόγονο τρόμο μπροστά στην αποσύνθεση, στον βιασμό του σώματος από τα σκυλιά και τα όρνεα, που αποτελεί βασικό στοιχείο του έργου. Συνδέει την οικογένεια με αυτές ακριβώς τις δύο πηγές ή στιγμές της πράξης της Αντιγόνης: «την ουσία του θείου νόμου και το χθόνιο βασίλειο».

Μέσα στην οικογένεια, συνεχίζει ο Χέγκελ, μία σχέση υψώνεται πάνω από όλες τις άλλες λόγω της αμεσότητας και της αγνότητας της ηθικής της υπόστασης. Είναι η σχέση αδελφού με αδελφή. Γι' άλλη μια φορά, το πυκνό, λυρικό επιχείρημα του Χέγκελ διαπερνάται απ' άκρη σ' άκρη από την παρουσία της Αντιγόνης. Ο αδελφός και η αδελφή έχουν το ίδιο αίμα, ενώ ο σύζυγος και η σύζυγος όχι. Ανάμεσά τους δεν υπάρχει κανένας καταναγκασμός από την σεξουαλικότητα ή, εάν υπάρχει (ο Χέγκελ υπόρρητα παραδέχεται την δυνατότητα), έχει ξεπεραστεί. Στην σχέση μεταξύ γονέων και παιδιών υπάρχει (ένθεν κακείθεν) ιδιοτέλεια – οι γονείς επιδιώκουν την αναπαραγωγή και συνέχιση του δικού τους Είναι – και αναπόφευκτη αποξένωση. Αυτή η σχέση, επιπλέον, είναι αναπόδραστα οργανική. Ο αδελφός και η αδελφή, αντιθέτως, παραμένουν ο ένας απέναντι στον άλλον στην ανιδιοτελή αγνότητα της ελεύθερης ανθρώπινης επιλογής. Η συγγένειά τους υπερβαίνει το βιολογικό και γίνεται εκλεκτική. Η ίδια η θηλυκότητα, τονίζει ο Χέγκελ, βρίσκει το υψηλότερο φανέρωμά της, την ηθική πεμπτουσία της, στην κα-

τάσταση της αδελφοσύνης από την θέση της αδελφής (*Das Weibliche hat daher als Schwester die höchste Ahnung des sittlichen Wesens*). Η θεώρηση του αδελφού από την αδελφή είναι κατ' εξοχήν οντολογική: στο Είναι του, στην ύπαρξή του καθ' εαυτήν και δι' εαυτήν, εκείνη αποδίδει αναντικατάστατη αξία. Αντίστοιχα, δεν μπορεί να υπάρξει ηθικό χρέος υπέρτερο από αυτό που η αδελφή αναλαμβάνει προς τον αδελφό της.

Ωστόσο, ο αδελφός, εκπληρώνοντας την ταυτότητά του ως πολίτης, επιτελώντας έργα που πραγματώνουν τον ανδρισμό του, πρέπει να εγκαταλείψει την σφαίρα της οικογένειας. Εγκαταλείπει την εστία (*τον οἶκον*) για τον κόσμο της *πόλεως*. Η γυναίκα μένει πίσω, ως «κεφαλή του οίκου και φύλαξ του θείου νόμου» στον βαθμό που ο νόμος αυτός έχει ως πόλο τους εφέστιους θεούς. Το ηθικό βασίλειο της γυναίκας είναι αυτό του «άμεσα στοιχειακού». Είναι ένα βασίλειο επιστασίας («αρνητικότητας» στο ειδικό λεξιλόγιο του Χέγκελ) που είναι κατ' ανάγκην αντινομική προς την καταστροφική θετικότητα του πολιτικού. «Ο *ανθρώπινος* νόμος είναι ο νόμος της *ημέρας*, επειδή, όπως αυτή, είναι γνωστός, δημόσιος, ορατός, *καθολικός*: δεν ρυθμίζει τα οικογενειακά, αλλά τα της *πόλεως*, τα της κυβερνήσεως, τα του πολέμου· αυτός δε ο νόμος είναι φτιαγμένος από τον *άνδρα* (*vir*). Ο ανθρώπινος νόμος είναι ο νόμος του άνδρα. Ο θεϊκός νόμος είναι ο νόμος της γυναίκας· κρύβεται, δεν προσφέρεται σ' αυτήν την ανοιχτότητα της εμφάνισης (Offenbarkeit) που παράγει τον άνδρα. Είναι νυχτερινός...» («La loi *humaine* est la loi du *jour* parce qu'elle est connue, publique, visible, *universelle*: elle règle non pas la famille mais la *cité*, le gouvernement, la guerrre; elle est faite par l' *homme* (*vir*). La loi humaine est la loi de l' homme. La loi divine est la loi de la femme, elle se cache, ne s'offre pas dans cette ouverture de manifestation (*Offenbarkeit*)[28] qui produit l' homme. Elle est nocturne...»)[29]. Το σχό-

28. Η έκφραση του Ντεριντά μπορεί να αποδοθεί και ως άνοιγμα της εκδήλωσης, του φανερώματος· εμείς ακολουθούμε την απόδοση του ίδιου του Stein-

λιο του Ντεριντά είναι εύγλωττο· απηχεί ωστόσο μια διάχυτη παρανόηση. Μόνο στο «ιστορικό» επίπεδο διαδραματίζεται η αγωνιστική συμπλοκή ανάμεσα σε «ανθρώπινους» και «θεϊκούς» νόμους. Αυτή η πόλωση, απλώς, «εμφαίνει», («φαινομενοποιεί») την απόσχιση του Απολύτου από τον εαυτό του. Αν υπάρχει θεϊκότητα στους οικιακούς θεούς, υπό γυναικεία εποπτεία, υπάρχει επίσης στους θεούς της πόλεως και στην νομοθεσία που έχει εγκαθιδρύσει γύρω τους η ανδρική δύναμη. Εξ ου και η τραγική αμφισημία της σύγκρουσης.

Ο Χέγκελ είναι, τώρα, έτοιμος να κάνει το τελικό διαλεκτικό βήμα. Στον θάνατο, ο σύζυγος, γιος ή αδελφός επιστρέφει από την επικράτεια της *πόλεως* στην επικράτεια της οικογένειας. Αυτή η παλιννόστηση είναι, ειδικά και συγκεκριμένα, επάνοδος στην πρωταρχική κηδεμονία της γυναίκας (συζύγου, μητέρας, αδελφής). Οι τελετές της ταφής, με τον κυριολεκτικό επαν-εγκλεισμό του νεκρού στο κομμάτι γης και την σκιώδη διαδοχή των γενεών που αποτελούν τα θεμέλια του οικογενειακού, αποτελούν το ιδιαίτερο καθήκον της γυναίκας. Όταν μια αδελφή επιφορτίζεται με αυτό το καθήκον, όταν ο άνδρας δεν έχει ούτε μητέρα ούτε σύζυγο για να τον φέρουν πίσω στην γη-φύλακα, τότε ο ενταφιασμός περιβάλλεται τον υψηλότερο βαθμό ιερότητας. Η πράξη της Αντιγόνης είναι ό,τι ιερότερο μπορεί να επιτελέσει γυναίκα. Είναι, επίσης, *ein Verbrechen*: έγκλημα, διότι υπάρχουν καταστάσεις, στις οποίες το κράτος δεν είναι διατεθειμένο να παραχωρήσει την εξουσία του επί του νεκρού, υπάρχουν περιστάσεις – πολιτικές, στρατιωτικές, συμβολικές – υπό τις οποίες οι νόμοι της *πόλεως* επεκτείνουν και στο νεκρό σώμα τις επιταγές της απόδοσης τιμών (επίσημη ταφή, μνημειώδης χαρακτήρας) ή του κολασμού, πράγματα που συνήθως προσιδιάζουν μόνο στους ζωντανούς. Εξ ου και μια τελική, υπέρτατη σύγκρουση ανάμεσα στους κόσμους του άνδρα και της γυναίκας. Η διαλεκτική της σύγκρουσης ανάμεσα στο καθόλου και στο

er (the openness of appearance). (Σ.τ.Μ.)

29. J. Derrida, *Glas*, 161.

καθ' έκαστον, ανάμεσα στην σφαίρα της γυναικείας εστίας και στην ανδρική *αγορά*, η πόλωση της ηθικής υπόστασης που αποκρυσταλλώνεται γύρω από εγκόσμιες και υπερβατικές αξίες, τώρα συμπυκνώνεται στον αγώνα ανάμεσα στον άντρα (τον Κρέοντα) και την γυναίκα (Αντιγόνη) για το σώμα του νεκρού (του Πολυνείκη). Και μόνο το γεγονός ότι αυτή η διαμάχη συμβαίνει, ορίζει την ενοχή της γυναίκας στα μάτια της *πόλεως*. «Η Γυναίκα είναι η συγκεκριμένη ενσάρκωση του εγκλήματος. Ο εσωτερικός εχθρός του αρχαίου κράτους είναι η Οικογένεια, την οποίαν αυτό το κράτος καταστρέφει και ο Ιδιώτης, τον οποίον αυτό δεν αναγνωρίζει· ωστόσο, δεν μπορεί να κάνει χωρίς αυτούς». («La Femme est la réalisation concrète du crime. L' ennemi intérieur de l'État antique est la Famille qui'il détruit et le Particulier qu'il ne reconnaît pas; mais il ne peut se passer d'eux»)[30].

Η αθωότητα δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με την ανθρώπινη πράξη· όμως, μόνο στην πράξη υπάρχει ηθική ταυτότητα. Η Αντιγόνη είναι ένοχη. Το διάταγμα του Κρέοντα αποτελεί πολιτική τιμωρία· κατά την Αντιγόνη, είναι οντολογικό έγκλημα. Η ενοχή του Πολυνείκη απέναντι στην Θήβα είναι ολοκληρωτικά άσχετη προς το υπαρξιακό συναίσθημα της αναντικατάστατης ιδιαιτερότητας του Είναι του αδελφού της. Το *Sein* του Πολυνείκη δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να χαρακτηρισθεί από το *Tun* του. Ο θάνατος είναι ακριβώς η επάνοδος της πράξης στο Είναι. Η Αντιγόνη, με το να επωμίζεται την αναπόφευκτη ενοχή της πράξης, αντιτάσσοντας το θηλυκό-οντολογικό στο αρσενικό-πολιτικό στέκεται ψηλότερα από τον Οιδίποδα: το δικό της «έγκλημα» είναι πλήρως συνειδητό. Είναι, κατά πρώτον λόγον, πράξη αυτοκυριαρχίας, προτού καν γίνει αποδοχή της μοίρας.

Τώρα, στην εγελιανή ανάγνωση του έργου υπεισέρχεται το *Schicksal* (μοίρα, *fatum*). Και η Αντιγόνη και ο Κρέων πρέπει να αφανισθούν, εφόσον παρέδωσαν το Είναι τους στις αναγκαίες με-

30. A. Kojève, ό.π., 105.

ροληψίες της πράξης. Υπ' αυτήν ακριβώς την έννοια, ο χαρακτήρας, η εξατομίκευση *είναι* η μοίρα. «Η αντιπαράθεση της μιας ηθικής δύναμης στην άλλη» και η διαδικασία, μέσω της οποίας οι ατομικότητες πραγματώνουν αυτές τις δυνάμεις στην ζωή και στην πράξη, επιτυγχάνουν τον αληθινό τους σκοπό, μόνο όταν οι δυο πλευρές υφίστανται την ίδια καταστροφή... Η νίκη, λοιπόν, της μιας από τις δυνάμεις και του χαρακτήρα της και η ήττα της άλλης θα ήταν απλώς το μερικό, ατελές έργο που προχωρεί σταθερά έως ότου επιτευχθεί η ισορροπία. Μόνο με την υποταγή εξίσου και των δύο πλευρών επιτυγχάνεται, κατ' αρχάς, το απόλυτο δίκαιο και, τότε, κάνει την εμφάνισή της η ηθική υπόσταση – ως η αρνητική δύναμη που κατατρώγει και τα δύο μέρη, με άλλα λόγια, η παντοδύναμη και δίκαιη Μοίρα». Η ταύτιση αυτής της ανάγνωσης με την σχηματική τριάδα θέση-αντίθεση-σύνθεση αποτελεί βέβαια υπεραπλούστευση (εξ άλλου αυτή η τριάδα είναι του Φίχτε μάλλον, παρά του Χέγκελ). Παρ' όλα αυτά, αναγνωρίζουμε σε αυτήν την μεταφυσική της μοιραίας ισορροπίας την ουσία της εγελιανής έννοιας της διαλεκτικής, της ιστορικής προόδου μέσω του τραγικού πάθους. Η συγκεφαλαίωση του Κοζέβ αποδίδει σωστά την άκρα αυστηρότητα της εγελιανής «Αντιγόνης». «Η τραγική σύγκρουση δεν είναι σύγκρουση μεταξύ καθήκοντος και πάθους ή μεταξύ δύο καθηκόντων. Είναι η σύγκρουση ανάμεσα σε δύο επίπεδα της ύπαρξης, εκ των οποίων το ένα θεωρείται ανάξιο λόγου από εκείνον που δρα, αλλά αναγνωρίζεται από τους άλλους. Το τραγικό δρων υποκείμενο, ο τραγικός δράστης, δεν έχει συνείδηση ότι έδρασε ως εγκληματίας· τιμωρούμενος, θα έχει την εντύπωση ότι υπομένει ένα 'πεπρωμένο' που είναι απολύτως αδικαιολόγητο, αλλά που αυτός δεν εξεγείρεται εναντίον του, το αποδέχεται 'χωρίς να επιδιώκει να καταλάβει'». («Le conflit tragique n'est pas un conflit entre le Devoir et la Passion ou entre deux Devoirs. C'est le conflit entre deux plans d'existence, dont l'un est considéré comme sans valeur par celui qui agit, mais non par les autres. L'agent, l'acteur tragique n'aura pas conscience d'avoir agi comme un criminel; étant

châtié, il aura l'impression de subir un 'destin', absolument unjustifiable, mais qu'il admet sans révolte, 'sans chercher à comprendre'»)[31].

Υπάρχει, λοιπόν, ισότητα στην γαλήνη του μοιραίου. Όμως αυτή η εξίσωση δεν είναι εξίσωση *αδιαφορίας*. Η Αντιγόνη κατέχει μιαν ορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα της δικής της ενοχής, που δεν παραχωρείται στον Κρέοντα. Το πτώμα του Πολυνείκη *πρέπει* να ταφεί, αν είναι η *πόλις* των ζώντων να βρίσκεται εν ειρήνη με τον οίκο των νεκρών. Η εικασία του Ντεριντά, στο μέτρο που αφορά τον Χέγκελ της *Φαινομενολογίας*, είναι πρόκληση: εάν ο ρόλος του Θεού στην θεωρησιακή διαλεκτική είναι, το πιθανότερο, αρσενικός, τότε η ειρωνεία του Θεού και ο αυτοδιχασμός του, η άπειρη ταραχή της ουσίας του είναι, ενδεχομένως, θηλυκού χαρακτήρα[32]. Αξία, η Αντιγόνη.

3

Αποτελεί ειρωνεία, αλλά δεν είναι με αυτήν την βαθιά πρωτότυπη, εκλεπτυσμένη εξήγηση που συνδέεται συνήθως η εγελιανή γενική θεωρία της τραγωδίας ή η ιδιαίτερη ερμηνεία που δίνει αυτός στην *Αντιγόνη*. Οι μετέπειτα αναγνώσεις είναι που έγιναν διαβόητες και πυροδότησαν συζητήσεις που συνεχίζονται ως τις μέρες μας. Αυτές οι μετέπειτα αναγνώσεις συνδέονται, αναμφίβολα, με την *Φαινομενολογία*. Ωστόσο, αντιπροσωπεύουν έναν τρόπο κατανόησης πιο αφηρημένο, λιγότερο παραστατικό. Το

31. Ό.π., 102. Πρβλ., κατ' αντίθεσιν, τα φαντασιοκοπήματα του Ντεριντά σχετικά με τους κινδύνους κανιβαλισμού και βαμπιρισμού, στους οποίους είναι εκτεθειμένο το πτώμα του Πολυνείκη. Αυτές οι υποθέσεις τον οδηγούν στο να ταυτίσει την Αντιγόνη με την Κυβέλη, θεά του έρωτα και του θανάτου. (ό.π., 63-6, 210).

32. Πρβλ., J. Derrida, ό.π. Cit. 211.

κείμενο που έγινε κανόνας βρίσκεται στο δεύτερο μέρος (II.3.α.) των *Διαλέξεων για την Φιλοσοφία της Θρησκείας*:

Η *μοίρα* (*fatum*) είναι αυτό που είναι απογυμνωμένο από σκέψη, από την έννοια: είναι αυτό, εντός του οποίου δικαιοσύνη και αδικία χάνονται μέσα στην αφαίρεση. Στην τραγωδία, αντίθετα, η μοίρα εργάζεται εντός της σφαίρας της *ηθικής Δικαιοσύνης*. Αυτό το βρίσκουμε εκπεφρασμένο στην ευγενέστερη μορφή του, στις τραγωδίες του Σοφοκλέους. Σε αυτές τίθενται υπό κρίσιν τόσο η μοίρα όσο και η ανάγκη. Η μοίρα των ατόμων παρουσιάζεται ως κάτι ακατανόητο, αλλά η ανάγκη δεν είναι τυφλή δικαιοσύνη· απεναντίας, εδώ, γίνεται αντιληπτό ότι αυτή είναι η αληθής δικαιοσύνη. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, τούτες οι τραγωδίες είναι τα αθάνατα «έργα του Πνεύματος» (*Geisteswerke*) της ηθικής κατανοήσεως και καταλήψεως, καθώς και το αείζωο υπόδειγμα της ηθικής έννοιας. Η τυφλή μοίρα είναι κάτι που δεν ικανοποιεί. Σε τούτες τις σοφόκλειες τραγωδίες η δικαιοσύνη συλλαμβάνεται από την σκέψη. Η σύγκρουση ανάμεσα στις δύο ύψιστες ηθικές δυνάμεις αναπαριστάται πλαστικώ τω τρόπω σε αυτό το απόλυτο *exemplum* τραγωδίας, που είναι η *Αντιγόνη*. Εδώ, η οικογενειακή αγάπη, η ιερή, η ενδόμυχη, που ανήκει στο εσώτερο συναίσθημα και ως εκ τούτου είναι επίσης γνωστή ως νόμος των χθονίων θεοτήτων, συγκρούεται με το κρατικό δίκαιο (*Recht des Staats*). Ο Κρέων δεν είναι τύραννος, αλλά στην πραγματικότητα μια ηθική δύναμη (*eine sittliche Macht*). Ο Κρέων δεν έχει άδικο. Υποστηρίζει ότι ο νόμος του κράτους, η εξουσία της κυβέρνησης, πρέπει να γίνουν σεβαστά και ότι η παραβίαση του νόμου πρέπει να ακολουθείται από τιμωρία. Καθεμιά από αυτές τις δυο πλευρές καθιστά ἐνεργείᾳ (*verwirklicht*) μία μόνο από τις ηθικές δυνάμεις και έχει μόνο μία ως περιεχόμενό της. Αυτή είναι και η μονομέρειά τους. Το νόημα της αιώνιας δικαιοσύνης καθίσταται έκδηλο κατ' αυτόν τον τρόπο: και οι δύο επιτελούν αδικία, ακριβώς επειδή είναι μονομερείς, αλλά και οι δύο επιτελούν δικαιοσύνη. Και οι δύο αναγνωρίζονται ως έγκυρες στην «ανέφελη» πορεία και διαδικασία των ηθών (*im ungetrübten Gang der Sittlichkeit*). Εδώ και οι δύο έχουν την εγκυρότητά τους, αλλά πρόκειται για *εξισωμένη εγκυρότητα*. Η δικαιοσύνη υπάρχει μόνο για να αντιταχθεί στην μονομέρεια.

Από αυτό το χωρίο προέρχεται η ιδέα περί τραγωδίας ως σύγκρουσης ανάμεσα σε δύο ισοδύναμα «δίκαια» ή «αλήθειες», καθώς και η πεποίθηση ότι η Αντιγόνη του Σοφοκλή διευκρινίζει, κατά κάποιον προφανή τρόπο, την δυναμική της σύγκρουσης και της «συνθετικής επίλυσης» στην εγελιανή διαλεκτική.

Άλλωστε, η χωρίς περιστροφές δήλωση ότι «ο Κρέων δεν είναι τύραννος», ότι το πρόσωπο και η διαγωγή του ενσαρκώνουν *eine sittliche Macht*, παρατίθεται συχνά ως μαρτυρία της στροφής του Χέγκελ προς μιαν *étatiste* (κρατιστική) ή «πρωσσική» φιλοσοφία του εθνικού κράτους.

Πρόκειται για ιδιαιτέρως πυκνό κείμενο (όπως είναι φυσικό, αφού πρόκειται για μεταγραφή σημειώσεων από παραδόσεις). Προϋποθέτει ότι ο αναγνώστης γνωρίζει την συμβολική οντολογία της αυτοαπόσχισης του Απολύτου, όπως αυτή εκτίθεται στην *Φαινομενολογία*, καθώς και την νεανική θεωρία του Χέγκελ για την τιμωρία ως «τραγική αναγκαιότητα» στην διαλεκτική της αυτοεκπλήρωσης του ήρωα. Εξάλλου, έστω κι αν είναι αναντίρρητο ότι στην φιλοσοφική και προσωπική στάση του Χέγκελ εκδηλώνεται μια διάθεση σωφροσύνης έναντι της εξουσίας[33], ωστόσο υπάρχει επίσης η απόπειρά του να αρθρώσει μια λογική ενεργητικής ισορροπίας, μια λογική αυτού που ο Κίρκεργκωρ θα αποκαλέσει «κίνηση επί τόπου».

Η ήττα, ή μάλλον η αυτοκαταστροφή, του Ναπολέοντα, το ότι ο Ναπολέων υπαναχώρησε, γενόμενος από μεταφυσική δύναμη μια πολιτική-συγκυριακή δύναμη, σημαίνει την αναβολή (το τέλος;) της αρχικής εγελιανής τελικότητας. Δεν έφθασε ακόμη η στιγμή (θα φθάσει άραγε ποτέ;) για την ενοποίηση του Πνεύματος με την ιστορία. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να περάσει από την επικράτεια του Κράτους στην επικράτεια του Πνεύματος. Εντός των ορίων του Κράτους θα πρέπει να συνεχίσει το ταξίδι της παλιννόστησής του. Ωστόσο, η ώθηση για αυτήν την συνέχιση είναι, όπως γνωρίζουμε, πολεμική. Μόνο μέσα στην σύγκρουση και δια μέσου της σύγκρουσης ο (ηρωικός) άνδρας ή η (ηρωική) γυναίκα εγκαινιάζει εκείνες τις εξερευνήσεις των ηθικών αξιών, εκείνες τις αναιρέσεις (*Aufhebungen*) των υποτυπωδών αντιφάσεων σε λεπτότερες, ευρύτερες διαφωνίες, τις μόνες που μπορούν

33. Στο πρωτότυπο: μια στροφή προς την αυταρχική φρόνηση (a turn to authoritarian prudence). (Σ.τ.Μ)

να ενεργοποιήσουν την ανθρώπινη ηθική πρόοδο. Η Αντιγόνη *πρέπει* να αμφισβητήσει τον Κρέοντα, εάν βέβαια πρόκειται και οι δύο να είναι αυτό που είναι. Η «ηθική ανωτερότητά» της, από την άποψη της αμεσότητας, του αρχέγονου χαρακτήρα και της καθαρότητας του οικογενειακού-γυναικείου νόμου, πρέπει συγχρόνως *και* να εκδηλωθεί *και* να καταστραφεί από τον νόμο του κράτους[34]. Εάν η Αντιγόνη έμελλε να θριαμβεύσει, εάν η ιδιωτική διάσταση των ανθρώπινων αναγκών έμελλε να καταλύσει την δημόσια, τότε δεν θα μπορούσε να υπάρξει πρόοδος. Απλούστατα, δεν θα μπορούσε να υπάρξει κανένα πεδίο μεστής νοήματος, ήτοι τραγικής, σύγκρουσης.

Ο νεαρός Χέγκελ είχε αντιληφθεί την σύμφυτη αντιφατικότητα του ίδιου του Είναι. Έπειτα από την *Φαινομενολογία* και στα χρόνια του διαλόγου με τον εαυτό του που οδηγούν το 1817 στην *Εγκυκλοπαίδεια* της Χαϊδελβέργης, ο Χέγκελ επικεντρώνει αυτήν την γενική έννοια της εσωτερικής αντίφασης στην ιδέα περί κράτους, καθώς και στην ιδέα περί των σχέσεων ανάμεσα στο κράτος και το άτομο. Μόνον εντός του *Staat* και δυνάμει της τραγικής σύγκρουσης *με* το κράτος – και τα δύο λογικά συνδεδεμένα μεταξύ τους – μπορούν η εξωτερική και εσωτερική ηθικότητα να ορισθούν, να γίνουν ενεργείᾳ πραγματικές και έτσι να προσεγγίσουν την ενότητα του Απόλυτου. Η διατύπωση του Ροζεντσβάιγκ είναι ρητορική μεν, αλλά ακριβής: «Στην αρχή ήταν οι ωδίνες του τοκετού μιας ανθρώπινης ψυχής και στο τέλος βρίσκεται η εγελιανή φιλοσοφία του Κράτους»[35].

Εξ ου και η επιταγή για ισορροπία, εξίσωση μεταξύ των μονοσήμαντων ή μονοδιάστατων πλευρών της ηθικής σύγκρουσης (το ιδίωμα του Μαρκούζε είναι, φυσικά, ρητά εγελιανό). Εάν ο Κρέων ήταν απλώς ή κατ' ουσίαν τύραννος, τότε δεν θα ήταν

34. Πρβλ. G. Lukács, ό.π., 511.

35. F. Rosenzweig, ό.π., 188. Πρβλ. επίσης σσ.99-101 για μιαν εμπνευσμένη, αν και κάπως αβασάνιστη, συγκεφαλαίωση της εγελιανής έννοιας του κράτους.

άξιος της πρόκλησης που του απευθύνει η Αντιγόνη, δεν θα ήταν, κατά την μεταγραφή του Χάιντεγκερ, αυθεντικά «αξιερώτητος» (*frag-würdig*). Εάν αυτός δεν ενσάρκωνε μιαν ηθική αρχή, τότε η ήττα του ούτε τραγική ποιότητα θα είχε ούτε εποικοδομητικό νόημα. Στην υποδειγματική απόδοση του Σοφοκλή, τούτη η ήττα, αντισταθμίζοντας επακριβώς την ήττα της Αντιγόνης, συνεπάγεται πρόοδο. Μετά τον θάνατο του Κρέοντα και της Αντιγόνης θα ξεπηδήσουν νέες συγκρούσεις από την εντός της *πόλεως* διαίρεση της «ηθικής υπόστασης». Όμως αυτές οι συγκρούσεις, στον βαθμό που αφορούν το ιδιωτικό και το δημόσιο, το οικογενειακό και το πολιτικό, τα προνόμια των νεκρών και τα προνόμια των ζώντων, θα διεξαχθούν σε υψηλότερο επίπεδο συνειδητότητας, χειροπιαστών αντιφάσεων, απ' ό,τι εκείνες που ανέκυψαν από το πτώμα του Πολυνείκη. Με άλλα λόγια: στα *Μαθήματα για την Φιλοσοφία της Θρησκείας* ο Χέγκελ αποπειράται να εξηγήσει καθαρά το παράδοξο της «διχάζουσας ενότητας», που είναι ουσιώδες για την όλη λογική της θετικότητας της άρνησης. Επιδιώκει να αρθρώσει την επίνοια μιας σύγκρουσης *in extremis*, η οποία ταυτόχρονα ζωογονεί, ενδυναμώνει το αντικείμενο της θανάσιμης πρόκλησής της (το κράτος). Προσπαθεί να διατηρήσει δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες, απαραίτητες για την διαλεκτική: αφ' ενός μεν την πρωταρχική *στάσιν*, το βασίλειο του κάτω κόσμου και της γυναίκας, αφ' ετέρου δε την δυναμική της ιστορίας. Το αποτέλεσμα είναι μια φαινομενικά μόνο σκληρή ανάγνωση.

Οι τυπικοί και δομικοί καταναγκασμοί που αποτελούν την βάση αυτής της ανάγνωσης, εύκολα μπορούν να μετατραπούν σε αισθητική κρίση. Στην *Αισθητική* (Τρίτο μέρος, ΙΙΙ, κεφ. 3, iii.a) ο Χέγκελ ανακηρύσσει την σοφόκλεια *Αντιγόνη* ως «από όλες τις δόξες του αρχαίου και του νεώτερου κόσμου... το διαπρεπέστερο, το ικανοποιητικότερο έργο τέχνης». Τα συμφραζόμενα υποδεικνύουν καθαρά ότι αυτή η υπεροχή απορρέει ευθέως από την ακριβή ισοστάθμιση κινήτρου και μοίρας, όπως αυτή

πραγματοποιείται στην επιτελεστική μορφή και στο περιεχόμενο του έργου. Μέσα σ' αυτή την απόλυτη ισοδυναμία μεταξύ έντασης και ολέθρου, όπως αυτή επιτυγχάνεται από τον Σοφοκλή, βρίσκει ο Χέγκελ αρμονική απόδειξη του κεντρικού του αξιώματος περί της αγωνιστικής φύσεως της ανθρώπινης συνείδησης. Η *Αντιγόνη* καθιστά όσο κανένα άλλο κείμενο «ἐνεργείᾳ πραγματικές και αληθινές» τις συμμετρίες μεταξύ των δύο σημαντικών θανάτων. Ωστόσο, όλη αυτή η ανάλυση, παρά την λογική και αισθητική της ρώμη – ρώμη που θα την καταστήσει την επίσημη εγελιανή ερμηνεία – βρίσκεται σε ριζική αντίθεση με την ευαισθησία του ύστερου Χέγκελ, με την κατευθυντήρια ιδέα περί πνεύματος, στην βάση της οποίας αυτός προσεγγίζει το κείμενο. Τα συναισθήματα που εκφράζει ο Χέγκελ για την μοίρα και το ανάστημα της ίδιας της Αντιγόνης στις *Διαλέξεις για την Ιστορία της Φιλοσοφίας* (1.2.b.3) είναι υπερβολικά στην σφοδρότητά τους. Διαφαίνονται πίσω τους συγκινησιακές ταυτίσεις ασυμβίβαστες με την διαλεκτική αμεροληψία του κανονικού σχολίου.

Ο Χέγκελ εξετάζει το φαινομενολογικό νόημα και τον ρόλο του Σωκράτη. Βρίσκει μιαν αντίφαση στην στάση του Σωκράτη έναντι του ίδιου του του θανάτου. Ο σοφός έχει αρνηθεί την δυνατότητα που του δόθηκε να δραπετεύσει, διότι του φαίνεται προτιμότερο να υποταχθεί στους νόμους της *πόλεως*. Ωστόσο, κατά την ίδια την δίκη του και καθ' όλην την διάρκεια της φυλάκισής του, ο Σωκράτης δεν έπαψε να υπερασπίζεται την αθωότητά του. Στην πραγματικότητα, δεν παραδέχεται την νομιμότητα ούτε της ποινής ούτε της εναντίον του δικαστικής διώξεως. Η αντίδραση της Αντιγόνης στον δικό της χαμό είναι συνολικά ανώτερη. Παρουσιάζει την παλιννόστηση της ατομικής, αποσπασματικής συνείδησης στην συνεκτικότητα του Απολύτου. Ο Χέγκελ παραθέτει τους στίχους 925-926: «ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, / παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες» («αν αυτό φαίνεται καλό στους θεούς, τότε θα μας κάνουν, μέσα στην οδύνη, να

καταλάβουμε, να ομολογήσουμε το σφάλμα μας»). Αυτές είναι οι υψηλόφρονες αντιλήψεις με τις οποίες «η ουράνια Αντιγόνη, η λαμπρότερη (*herrlichste*) μορφή που εμφανίστηκε ποτέ στην γη», οδεύει προς τον θάνατό της. Οι μυστικοί απόηχοι στο ιδίωμα του Χέγκελ δεν επιδέχονται παρανόηση. Η Αντιγόνη τίθεται υπεράνω του Σωκράτη, τρομερή εξύψωση, εάν θυμηθούμε την θέση ειδώλου, κυριολεκτικά, που κατείχε ο Σωκράτης ως ο σοφότερος και αγνότερος των θνητών σε όλη την ιδεαλιστική σκέψη και στην ρομαντική εικονογραφία. Όμως «η λαμπρότερη μορφή που εμφανίστηκε ποτέ στην γη» μας πηγαίνει μακρύτερα. Η διατύπωση «καθιστά σχεδόν αδύνατον να μην σκεφθούμε τον Ιησού και να μην παρατηρήσουμε ότι εδώ η Αντιγόνη τοποθετείται υπεράνω του»[36]. Και ο Κίρκεγκωρ θα διαισθανθεί την βλάσφημη θέρμη τούτου του υπαινιγμού, μόνον όμως για να τον αρνηθεί. Αν για κάτι δεν υπάρχει αμφιβολία, αυτό είναι ότι η εξύψωση της Αντιγόνης από μέρους του Χέγκελ, όποιος κι αν είναι ο συγκεκαλυμμένος «αυτοβιογραφικός κώδικάς» της, όποιες κι αν είναι οι συγκεκαλυμμένες συγγένειές της με την διαρκή αμφισημία με την οποία ο Χέγκελ πραγματεύεται την χριστιανική εξ αποκαλύψεως διδασκαλία, ξεπερνά ακόμη και την από μέρους του αισθητική εξύμνηση του έργου. Μάλιστα, υπονομεύει σε βάθος την διαλεκτική της πλήρους ισορροπίας μεταξύ Κρέοντος και Αντιγόνης.

Ωστόσο, αυτή η τελευταία είναι που επιτυγχάνει γρήγορη και κυρίαρχη επιρροή. Κατ' ουσίαν, τόσο η θεωρία της τραγωδίας όσο και οι εξειδικευμένες αναλύσεις της *Αντιγόνης*, όπως τις γνωρίζουμε μετά το μέσον του δέκατου ένατου αιώνα, προέρχονται από την διαμάχη γύρω από τον Χέγκελ. Για ν' ακριβολογούμε: προέρχονται από την αντίθεση μεταξύ, αφ' ενός μεν των απόψεων τις οποίες προέβαλαν ο Φ. Σλέγκελ, που θεωρεί ότι η Αντιγόνη καθιστά «ορατό» τον θεϊκό παράγοντα υπό ανθρώπινη μορφή και ο Α.Β. Σλέγκελ, που ανακηρύσσει τον Κρέοντα ως ευρισκό-

36. W. Kaufmann, Hegel, σ. 273.

μενο εγκληματικά εν αδίκω, αφ' ετέρου δε της συμμετρικής ανάγνωσης του Χέγκελ (που γίνεται ευρέως προσιτή έπειτα από την δημοσίευση του τρίτου μέρους της *Αισθητικής*, στα 1838)[37]. Από την δημοσίευση των βιβλίων του Χίνριχ (H.F.W. Hinrich), *Das Wesen der antiken Tragödie* στα 1827 και του Μπαίκχ (August Boeckh), *Ueber die Antigone des Sophokles* στα 1824, από το 1828 και μετά, το εγελιανό ρεύμα είναι κυρίαρχο. Εκτίθεται με μνημειώδη τρόπο στο περίφημο βιβλίο του Φίσερ (Fr. Th. Vischer), *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen* (1846-58). Η εγελιανή απολογία υπέρ του Κρέοντα δεν θα αμφισβητηθεί εκ βάθρων πριν από το *Sophokles und seine Tragödien* του Ρίμπεκ (O. Ribbeck) στα 1869 και πριν από την περιγραφή του θανάτου της Αντιγόνης ως θανάτου θρησκευτικής μάρτυρος από τον Βιλαμόβιτς - Μέλλεντορφ (Wilamowitz-Möllendorff) στις μελέτες του για την αρχαία τραγωδία, προς το τέλος αυτού του αιώνα. Οι νεώτεροι ελληνιστές έχουν την τάση να απορρίπτουν την εγελιανή ερμηνεία στην φαινομενικά δογματική, απλουστευμένη μορφή υπό την οποία οι περισσότεροι την έχουν μάθει. Την βρίσκουν ασύμφωνη προς το πνεύμα του σοφόκλειου δράματος, καθώς και προς τα κυριολεκτικά νοήματα του ελληνικού κειμένου[38]. Ωστόσο, αυτή η απόρριψη πόρρω απέχει του να είναι ομόθυμη. Αρκετές από τις πλέον διεισδυτικές πρόσφατες μελέτες της *Αντιγόνης* είναι διατυπωμένες με τους ίδιους τους όρους του εγελιανού σεναρίου. Ο Κρέων «δεν είναι καμιά γριά αλεπού που θέτει την πανουργία της στην υπηρεσία της εξουσίας και της raison d' état – είναι ένας άνθρωπος «σαγηνευμένος» (*begeistert*) και ολοκληρωτικά κατεχόμενος από το όραμα

37. Πρβλ. E. Eberlein, «Über die verschiedenen Deutungen des tragischen Konflikts in der Tragödie 'Antigone' des Sophokles», *Gymnasium*, lxviii (1961).

38. Πρβλ. C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (Oxford, 1944), 67· K. Reinhardt, *Sophokles* (3η έκδ., Frankfurt-on-Main, 1947), 78[.] W. Jens, «Antigone-Interpretationen», *Satura. Früchte aus der antiken Welt. Otto Weinreich zum 13. März 1951 dargebracht* (Baden-Baden, 1952), 47 και 58· V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles* (Oxford, 1954), 31· H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus* (University of California Press, 1971), 116 ff.

του πολιτικού νόμου. Αυτός δε ο νόμος καθορίζει την ίδια την ύπαρξη των Θηβών» («ein Gebot, mit dem die Existenz Thebens nun einmal steht und fällt»)[39]. «Από τις δυο θρησκευτικές στάσεις που βάζει να συγκρούονται η Αντιγόνη», γράφουν ο Ζ.Π. Βερνάν (J.-P. Vernant) και ο Π. Βιντάλ-Ναξέ (P. Vical-Naquet), στην πιο σημαντική από τις σύγχρονες αναγνώσεις, «καμιά δεν θα μπορούσε αφ' εαυτής να είναι η σωστή χωρίς να κάνει χώρο για την άλλη, χωρίς να αναγνωρίζει επίσης αυτό που την περιορίζει και την αμφισβητεί». («Des deux attitudes religieuses que *l'Antigone* met en conflit, aucune ne saurait en elle-même être la bonne sans faire à l'autre sa place, sans reconnaître cela même qui la borne et la conteste»)[40].

Δεν γνωρίζω κανένα σοβαρό σύγχρονο στοχασμό γύρω από την φύση της τραγωδίας, γύρω από το παράδοξο της αρμονίας που γεννιέται από την φρίκη, ο οποίος να μην οφείλει να δεχθεί τον εγελιανό «δυϊσμό» (κάτι ταυτόχρονα φανερό και μη ομολογημένο στο νιτσεϊκό σχήμα της απολλώνειας και διονυσιακής αρχής). Η γνωστή ρήση του Μαξ Σέλερ, ότι οι ουσιώδεις συγκρούσεις είναι ανεπίλυτες εντός της υφής της ίδιας της πραγματικότητας, καθώς και ο ορισμός του τραγικού που έδωσε ο ίδιος είναι εγελιανά ως το κόκαλο: το τραγικό, λέει ο Σέλερ στο κείμενο «Zum Phänomen des Tragischen» του 1914, είναι «πρωταρχικό συστατικό του ίδιου του σύμπαντος». Όταν βιώνουμε το τραγικό δράμα, μας αποκαλύπτεται ένα αναπόδραστο συστατικό «*του Κόσμου* – και όχι του Εγώ μας, των συναισθημάτων του, της συνάντησής του με το έλεος και τον φόβο». Όταν ο Σέλερ μιλά για το «απαστράπτον σκότος που φαίνεται να στεφανώνει το μέτωπο του 'τραγικού ήρωα'», απηχεί την εγελιανή εικόνα των «εκλεκτών της οδύνης» και συγκεκριμένα της Αντιγόνης.

39. G. Nebel, *Weltangst und Götterzorn: eine Deutung der griechischen Tragödie* (Stuttgart, 1951), 181.

40. J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris, 1977), 34.

Βρίσκουμε, λοιπόν, στις διαδοχικές και, σε σημεία αποφασιστικά, εσωτερικά αντιπαρατιθέμενες ερμηνείες που δίνει ο Χέγκελ στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μιαν από τις μεγάλες στιγμές στην ιστορία της ανάγνωσης. Στην προκειμένη περίπτωση, η «αντ-απόκριση» σε ένα κλασικό κείμενο δεσμεύει σε μιαν «υπευθυνότητα» (το να είσαι «υπόλογος»)[41] της πλέον έντονα ηθικής και διανοητικής τάξης. Η Αντιγόνη (οι Αντιγόνες) του Χέγκελ διατηρεί με την ηρωίδα του Σοφοκλή μια σχέση μεταμορφωτικού απόηχου. Αυτή η σχέση, με το παράδοξο της ταυτόχρονης πιστότητας στην πηγή και της αυτόνομης αντι-πρότασης είναι που συνιστά την ζωτικότητα μιας ερμηνείας. Σε αυτό το εξαιρετικό επίπεδο μπορούμε, χωρίς ειρωνεία, να συγκρίνουμε την ερμηνευτική πράξη με την ποιητική.

4

Στον Γκαίτε αυτά τα δύο δεν απέχουν ποτέ πολύ. Η λογοτεχνική κριτική και ερμηνεία του Γκαίτε είναι σχεδόν αδιαλείπτως πρακτικές. Η αφορμή τους, το πεδίο αναφοράς τους, σχετίζονται άμεσα με τις ανάγκες της δικής του λογοτεχνικής παραγωγής. Αυτή, με την σειρά της, συχνά ενσωματώνει κινήσεις του θεωρητικού και λειτουργικού λόγου. Οι περίφημες παρατηρήσεις στον *Άμλετ* είναι αναπόσπαστες από την μυθοπλασία του *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Οι πιο διεισδυτικοί από τους στοχασμούς τού Γκαίτε γύρω από το πνεύμα της κλασικής τέχνης και λογοτεχνίας εκτίθενται, σε θεατρική μορφή, στην «πράξη της Ελένης», στο δεύτερο μέρος του *Φάουστ*. Η ιδέα ότι η μεν κριτική είναι πράξη η δε πράξη ερμηνεύει, είναι πρωτεύουσα στον κυρίαρχο πραγματισμό του Γκαίτε, όπως είναι και στην γνωσιολογία του Καντ.

41. Στο πρωτότυπο οι τρεις όροι εμφανίζονται ως response, responsibility και answerability αντιστοίχως. (Σ.τ.Μ.)

Η πρώτη ανάγνωση ελληνικών τραγωδιών από τον Γκαίτε, με την βοήθεια λατινικών και γερμανικών μεταφράσεων, ανάγεται στο 1773. Επεκτείνει τις γνώσεις του για τους τραγικούς ποιητές το καλοκαίρι του 1781 και κατά το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1782. Πιθανόν τότε είναι που διάβασε Σοφοκλή. Τον ξαναδιαβάζει, πιο συστηματικά, και με μια νέα γερμανική μετάφραση ανά χείρας, στα τέλη του καλοκαιριού και το φθινόπωρο του 1804. Το *Shakespeare und kein Ende* (1813) περιέχει μιαν αριστοτεχνική σύγκριση του κλασικού και του νεώτερου δράματος και δραματουργίας. Την περίοδο από το 1823 έως το 1827 ο Γκαίτε ενδιαφέρεται τα μέγιστα για την θεωρία και την πράξη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, υπό το φως της αριστοτέλειας *Ποιητικής* και των δικών του προσπαθειών να επιλύσει τα προβλήματα μορφής που του έθεσε ο δεύτερος *Φάουστ*. Ο κορμός του μισοτελειωμένου δράματος *Ελπήνωρ* (1781-3) και το απόσπασμα της *Ελένης*, γραμμένο τον Σεπτέμβριο του 1800, συγκαταλέγονται ανάμεσα στα βαθύτερα *pastiches* ελληνικών τραγωδιών της νεώτερης δυτικής λογοτεχνίας.

Ωστόσο, κάθε καταγραφή τέτοιου τύπου ευτελίζει το βασικό σημείο, συγκεκριμένα ότι η ζωή και το έργο του Γκαίτε είναι συνυφασμένα με την διαπλαστική επιρροή της αρχαιότητας και ιδιαίτερα της αττικής τέχνης και λογοτεχνίας[42]. Οι μαρτυρίες του ίδιου του Γκαίτε είναι πολυπληθέστατες. Η παρατήρησή του προς τον Φ. Φον Μύλλερ (F. Von Müller) (30 Αυγούστου 1827) συνοψίζει την στρατηγική μιας ολόκληρης ζωής: Για να αντεπεξέλθει στις

42. Θα ήταν ανόητο να επιχειρήσουμε να καταγράψουμε έστω και ένα κλάσμα των βιβλίων, των μονογραφιών και των άρθρων που πραγματεύονται την σχέση του Γκαίτε με την αρχαιότητα. Για τον αγγλόφωνο αναγνώστη παραμένουν διαφωτιστικά τα βιβλία των B. Fairley, *Goethe as Revealed in his Poetry* (London, 1932), και H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge University Press, 1941). Πρβλ. επίσης W. Schadewaldt, *Goethestudien: Natur und Altertum* (Zurich and Stuttgart, 1963), 23-126, για μια συνοπτική αλλά διεισδυτική επισκόπηση του όλου αυτού πελώριου θέματος. Τα σχετικά κείμενα έχουν συγκεντρωθεί με αριστοτεχνικό τρόπο από τον E. Grumach, *Goethe und die Antike* (Berlin, 1949).

προκλήσεις του σύγχρονου κόσμου, ο άνθρωπος πρέπει να προστατεύσει τα νώτα του, «και συνεπώς στηρίζεται στους Έλληνες». Στο δοκίμιο του 1805, «Ο Βίνκελμαν (Winckelmann) και ο αιώνας του», ο Γκαίτε έχει αποκρυσταλλώσει την αντίληψή του για το ελληνικό πρότυπο (αν και «αποκρυσταλλώσει» δεν είναι η λέξη που ταιριάζει: διότι υπάρχουν ουσιώδεις πλευρές της βιογραφίας του Βίνκελμαν, τις οποίες ο Γκαίτε προτιμά να αποσιωπήσει· αυτό το σπουδαίο δοκίμιο είναι συγχρόνως, και με χαρακτηριστικό τρόπο, ταυτόχρονα διαυγέστατο και ερμητικά κλειστό). Απ' όλες τις φυλές των ανθρώπων, μόνον οι αρχαίοι Έλληνες επέτυχαν την *natürliches Glück*, την «ατόφια, οργανική ευδαιμονία». Αν οι Έλληνες ποιητές και ιστορικοί παραμένουν αντικείμενο διαρκούς θαυμασμού για τους οξυδερκείς και απελπισίας γι' αυτούς που μοχθούν, προσπαθώντας να τους ανταγωνισθούν (*die Verzweiflung der Nacheifernden*), αυτό συμβαίνει γιατί εκείνοι χρησιμοποίησαν όλη τους την ενεργητικότητα για να επηρεάσουν τις πραγματικότητες του καιρού και του τόπου τους. Πραγματοποίησαν το δυναμικό τους για δράση τόσο στο προσωπικό όσο και στο κοινοτικό επίπεδο. Για τους αρχαίους Έλληνες η τρέχουσα πραγματικότητα αποτελούσε το κριτήριο της αξίας, ενώ για τους συγχρόνους οι αξίες έγκεινται στα αντικείμενα του συναισθήματος και της σκέψης. Για τους αρχαίους μέχρι και τα «φαντάσματα» (*Phantasiebilder*) ήταν «με σάρκα και οστά». Η ευαισθησία και η έννοια δεν είναι διασπασμένες, δεν είναι αποκομμένες από την καθημερινή πραγματικότητα. Την σύγχρονη νοοτροπία την φθείρει μια «μάλλον αγιάτρευτη» διάσπαση ανάμεσα σε αντίληψη και πραγματικότητα. Μαζί της χάθηκε και η «αφελής» αμεσότητα της υπέρτατης τέχνης. Οι όροι τής κατά Γκαίτε διχοτομίας και της θλίψης που την συνοδεύει, είναι σχεδόν εγελιανοί.

Αυτό που δίνει στον Όμηρο και στους τρεις τραγικούς την υποδειγματική τους υπεροχή είναι ακριβώς η σύμπνοια μεταξύ της εσωτερικότητας και του κόσμου. Στην *Ιλιάδα* και στην αρχαία τραγωδία κόσμος και λέξη συγχωνεύονται υπό την επήρεια

της διαυγούς πράξης. Αν ο Όμηρος είναι ο ήλιος όλης της δυτικής ποίησης (κι ο Γκαίτε ουδέποτε αμφιταλαντεύθηκε ως προς αυτήν την πεποίθηση), τότε οι τρεις τραγικοί ποιητές είναι οι μείζονες πλανήτες. Η κρίση του Γκαίτε ως προς τα αντίστοιχα μεγέθη τους γνώρισε διαφοροποιήσεις. Βρίσκει στην *Ὀρέστεια* έναν ασύγκριτο, αρχέγονο όγκο ποιητικών μέσων. Ο Ευριπίδης είναι κατ' αυτόν η κύρια πηγή των νεώτερων πειραμάτων στην λυρική συγκίνηση και την λεπτότητα των κινήτρων[43]. Ο Σοφοκλής δεν φθάνει ούτε του Αισχύλου το «πελώριο μέγεθος» ούτε την νευρώδη δεξιοτεχνία του Ευριπίδη. Σε τελική ανάλυση, όμως, και ακριβώς λόγω της θέσης του ως αρμονικού μέσου στην τριάδα, αυτός είναι ο πιο ικανοποιητικός από τους τρεις[44]. Ακριβέστερα, είναι η Λυδία λίθος της ιδεώδους τραγικής μορφής. Στον *Φιλοκτήτη*, ιδιαίτερα, η τραγική συγκίνηση αποδίδεται με τον τελειότερο τρόπο[45]. Η προβληματική έννοια της κάθαρσης γίνεται περίλαμπρα προφανής με την καταπράυνση του τρόμου στο τέλος του *Οἰδίποδος ἐπί Κολωνῷ*. Η τελική μεταμόρφωση του Φάουστ αναπαράγει πιστά το πρότυπο του γέροντα, τυφλού Οιδίποδα. Επιπλέον, στο πρόσωπο του Σοφοκλή, στην πολιτική περιωπή και στην ποιητική του υπεροχή, ενσαρκώνεται το ιδεώδες του ίδιου του Γκαίτε για την συμφωνία σκέψης και πράξης. Ο δε *Τορκουάτο Τάσσο* μοιάζει τόσο σοφόκλειος, ακριβώς επειδή εξερευνά την σπάνια αυτή συμφωνία.

Κατά τα φαινόμενα, η *Ἀντιγόνη* παίζει δευτερεύοντα ρόλο στην επιχειρηματολογία του Γκαίτε για το τραγικό δράμα. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η αμείλικτη *καταστροφὴ* του

43. Από το 1823 έως το 1825 ο Γκαίτε έχει αποδυθεί σε μια πιθανή αποκατάσταση του ευριπίδειου *Φαέθοντος*. Επιστρέφει σε αυτό το σχέδιο το 1827. Δημοσιεύει παρατηρήσεις για τον *Κύκλωπα* το 1823 και 1826· για τις *Βάκχες* το 1827.

44. Πρβλ. W. Schadewaldt, *Goethestudien*, σ. 33.

45. Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Γκαίτε για την πραγμάτευση του θέματος του Φιλοκτήτη από τον Σοφοκλή, σε σύγκριση με τα χαμένα έργα των Αισχύλου, Ευριπίδη, καθώς και του Λατίνου τραγικού ποιητή Άκκιου (1826).

έργου απωθούσε τον Γκαίτε, ότι εδώ εμπλέκεται το περιβόητο πρόβλημα του ότι (και του γιατί) ο Γκαίτε αποφεύγει την ολοκληρωτική τραγωδία. Ωστόσο, αυτή η υπόθεση θα ήταν επιπόλαια. Ο Γκαίτε έχει ατενίσει σε βάθος, και ακλόνητος, τον ανθρώπινο όλεθρο. Όντως αισθανόταν ότι η *Versöhnung* (η «συμφιλίωση», η «επανόρθωση» σε μια σχεδόν κοσμική κλίμακα αξιών) αποτελούσε την ωριμότερη έκβαση του τραγικού δράματος. Ο Αριστοτέλης, τουλάχιστον, συμμεριζόταν τούτο το αίσθημα. Όμως, το τίμημα αυτής της συμφιλίωσης μπορούσε να είναι, και συχνά κατ' ανάγκην ήταν, η ανθρώπινη θυσία ή η αυτοθυσία. Η διατύπωση του Γκαίτε στο *Nachlese zu Aristoteles Poetik* του 1827 είναι αδιάλλακτη. Η *Versöhnung* ενδέχεται να πρέπει να υπηρετήσει «eine Art Menschenopfer» («κάποιου είδους ανθρωποθυσία»), είτε άμεση είτε δι' υποκαταστάτου, «όπως στην περίπτωση του Αβραάμ και του Αγαμέμνονα». Δεν υπάρχει καμιά ορρωδία μπροστά στον τρόμο, εδώ. Αντίθετα, η φαινομενική απουσία της *Αντιγόνης* από τα προγενέστερα του 1818 σχόλια του Γκαίτε αντανακλά, παραδόξως, την κεντρική θέση του έργου αυτού σ' ένα από τα πρώτης σειράς δράματα του ίδιου του Γκαίτε.

Το υπόβαθρο της *Ἰφιγένειας* (1779, 1786) είναι σαφέστατο[46]. Η γενική πραγμάτευση του μύθου της θυσίας της Ιφιγένειας και της μεταφοράς της στην Ταυρίδα προέρχεται από τον Ευριπίδη. Ο μονόλογος της πράξης ΙΙΙ, όπου η ηρωίδα περιγράφει την ολέθρια κληρονομιά του οίκου των Ατρειδών, πηγάζει από την

46. Ο Αγγλόφωνος αναγνώστης θα βρει πολύτιμη καθοδήγηση στο βιβλίο του J. Boyd, *Iphigenie auf Tauris: An Interpretation and Critical Analysis* (Oxford, 1942) και του E. L. Stahl, *Iphigenie auf Tauris* (London, 1961). Πρβλ. U. Petersen, *Goethe und Euripides: Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit* (Heidelberg, 1974), για μια διεξοδική διερεύνηση του status που είχε το θέμα της Ιφιγένειας εκείνην την εποχή. Πολύτιμες συζητήσεις της στάσης του Γκαίτε προς τις πηγές της *Ιφιγένειας* στους W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens* (3η εκδ. Bern, 1952) και A. Lesky, «Goethe und die Tragödien der Griechen», *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, lxxiv (1970).

Ὀρέστεια. Ωστόσο, η ύφανση και το πνεύμα του έργου του Γκαίτε δεν είναι ούτε αισχύλεια ούτε ευριπίδεια. Η κυρίαρχη πνοή τους είναι σοφόκλεια. Κέντρο του δράματος είναι η σύγκρουση ανάμεσα στην αρχαϊκή αμεσότητα των ανθρώπινων αντανακλαστικών και τον διδακτικό εξευγενισμό τους από την εκπολιτιστική διαδικασία. «Η *Ιφιγένεια* και ο *Τάσσο*», γράφει ο Αντόρνο (Adorno), «είναι δράματα πολιτισμού» (*Zivilisationsdramen*)[47]. Στον *Αΐαντα* και στον *Φιλοκτήτη*, όπως και στην *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, οι όροι αυτής της διαμάχης είναι διφορούμενοι. Αν ο «πολιτισμός» υπερισχύει της βάρβαρης αθωότητας ή του παραλόγου, αυτό μπορεί να το επιτύχει μόνον αναγνωρίζοντας την μη καθαρότητα των κινήτρων του και την βαρύτητα των αυταπατών που τον συνοδεύουν. Στον *Αΐαντα* και στον *Φιλοκτήτη*, όπως και στην *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, ο λόγος και ο πολιτικός ανθρωπισμός καταφεύγουν σε τακτικές που είναι ανειλικρινείς. Η διαλεκτική της σύγκρουσης, η ισοπαλία μεταξύ μεροληψίας και αυταπάτης, ως να επρόκειτο για ανταγωνιστές, φέρνουν έντονα στον νου το εγελιανό περίγραμμα της τραγικής μορφής, περίγραμμα που, όπως είδαμε, έχει λάβει ως πρότυπο τον Σοφοκλή. Το ανάστημα της Ιφιγένειας υπερβαίνει κατά πολύ τις διπροσωπίες της διαμάχης στην οποία έχει εμπλακεί· ακριβέστερα, η Ιφιγένεια επιβάλλει ηθικές ενοράσεις μιας σπάνιας, καντιανής τάξης σε αυτές τις διπροσωπίες. Αυτή δε η επιβολή μας παραπέμπει, κατ' επανάληψιν, στο προηγούμενο της Αντιγόνης.

Η Ιφιγένεια είναι που κηρύσσει την βασικότατη σοφόκλεια πεποίθηση ότι:

> Δεν θα 'πρεπε οι θεοί

47. T.W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethe's Iphigenie», *Gesammelte Schriften* (Frankfurt-on-Main, 1974), xi.499. Αυτό το προκλητικό δοκίμιο, που τονίζει τον εγελιανό χαρακτήρα του τρόπου με τον οποίο ο Γκαίτε πραγματεύεται την σύγκρουση μεταξύ «βαρβαρότητας» και «πολιτισμού», πρωτοδημοσιεύθηκε το 1967.

να τριγυρίζουν ανάμεσα στους ανθρώπους σαν ανάμεσα σε ίσους.
Των θνητών η φυλή παραείναι ασθενική
για ν' αντέξει τον ίλιγγο από τόσο ασυνήθιστα ύψη.

(Götter sollten nicht
Mit Menschen wie mit ihresgleichen wandeln:
Das sterbliche Geschlect ist viel zu schwach,
In ungewöhnter Höhe nicht zu schwindeln.)

Από αυτή την μοιραία γειτνίαση, στην οποία ο Χαίλντερλιν θα εστιάσει την δική του εικόνα της Αντιγόνης, ξεπήδησαν τα δεινά που υπέφεραν ο Τάνταλος και η γενιά του. Όταν ο Θόας, σε επιφυλακή μπροστά στο εμπνευσμένο ενδιαφέρον της αφήγησης της Ιφιγένειας, την προειδοποιεί, λέγοντάς της «κανένας θεός δεν μιλάει. Είναι η καρδιά σου», εκείνη αντιδρά όπως θα το έκανε κι η Αντιγόνη: «Μόνο μέσα από την καρδιά μας μας μιλούν οι θεοί». Η αντιπαράθεση ανάμεσα στον απόλυτο μονάρχη και την νέα γυναίκα που αντιτίθεται στο διάταγμά του, στην τρίτη σκηνή της πέμπτης πράξης, απηχεί την σύγκρουση Αντιγόνης-Κρέοντα. «Από παιδί», δηλώνει η Ιφιγένεια, «έχω μάθει να υπακούω· πρώτα τους γονείς μου, έπειτα μια θεά. Όταν ενδίδω, τότε η ψυχή μου είναι πιο ξαλαφρωμένη από ποτέ και πιο ελεύθερη. Όμως ούτε στο Άργος ούτε εδώ έμαθα ποτέ να υποτάσσομαι στο βάναυσο θέλημα ενός ανδρός». «Νόμος αρχαίος, και όχι εγώ, σε διατάζει» («Ein alt Gesetz nicht ich, gebietet dir'»), αντιτείνει ο Θόας. Η απάντηση της Ιφιγένειας είναι η απάντηση της Αντιγόνης:

Αδραχνόμαστε με λαχτάρα από έναν νόμο
που χρησιμεύει σαν όπλο για το πάθος μας.
Μια άλλη προσταγή μου μιλά, με διατάζει
να σου αντιταχτώ. Ένας αρχαιότερος νόμος
αυτός που θεωρεί κάθε ξένον ιερό.

(Wir fassen ein Gesetz begierig an,
Das unsrer Leidenschaft zu Waffe dient.

Ein andres spricht zu mir: ein älteres,
Mich dir zu widersetzen, das Gebot,
Den jeder Fremde heilig ist).

Την στιγμή που κορυφώνεται η αμηχανία της, η Ιφιγένεια, ξέροντας πως οι ίδιες της οι αξίες διακυβεύονται από ένα ψεύδος τακτικής, στρέφεται προς τα μέσα, στο απειλούμενο άδυτο του ηθικού της Εγώ, όπως κάνει και η Αντιγόνη: «Ποιο μέσο μου έχει μείνει, για να υπερασπιστώ τον εσώτατο εαυτό μου; Να παρακαλέσω την θεά για ένα θαύμα; Μα δεν υπάρχει πια δύναμη στα βάθη της ψυχής μου;» Η μοναξιά του Θόα στο τέλος του έργου, μολονότι μαρτυρεί την ανθρωπιά του, αυτό δηλαδή που προσδίδει στην «βαρβαρότητα» την βασανιστική πλεονεκτική της θέση έναντι του πολιτισμού, απηχεί την μοναχικότητα του Κρέοντα. Το *Parzenlied* (η «Ωδή των Μοιρών») δεν είναι μόνον αποκορύφωμα της τέχνης του Γκαίτε. Είναι και μεταμορφωτική αναδημιουργία των χορικών της *Αντιγόνης*. Σ' αυτήν συγχωνεύονται το περίφημο πρώτο στάσιμο για την ανθρώπινη αδυναμία και οι υστερότεροι στοχασμοί του χορού για την κληρονομιά του ολέθρου στον μεγάλο οίκο του Λαΐου. Το «μακάρι η φυλή των ανθρώπων να πορεύεται με τον φόβο των θεών!» («*Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht!*»), είναι «μετάφραση» υπό την ιδεώδη έννοια του Νοβάλις και του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Ο Γκαίτε εκμαιεύει την ουσία του νοήματος από τον Σοφοκλή· μεταδίδει το σύνολο του νοήματος, πέρα από τα κυριολεκτικά μέρη. Από μετρικής απόψεως, επίσης, το *Parzenlied* είναι από τα σπάνια ισοδύναμα που διαθέτουμε, σε οποιανδήποτε νεώτερη γλώσσα, των στίχων από τα χορικά του Σοφοκλή, ως προς το σφυροκόπημα του ρυθμού και την σφοδρότητα.

Ο Σίλλερ, σε γράμμα του προς τον Γκαίτε, τον Ιανουάριο του 1802, σχολίαζε ότι η κύρια δράση στην *Ιφιγένεια* ήταν *das Sittliche*, της ηθικής συνείδησης. Πρόκειται, ακριβώς, για τον όρο που χρησιμοποιούσε ο Χέγκελ σε σχέση με την Αντιγόνη. Ο

ίδιος ο Γκαίτε στο *Shakespeare und kein Ende* έβλεπε ως ρίζα της ελληνικής τραγωδίας τον καθοριστικό χαρακτήρα της ηθικής συνείδησης, στην επιταγή της ηθικής επιλογής (*das Sollen*). Αυτή η επιταγή, προσέθετε, είχε εκφρασθεί με τον πλέον αριστοτεχνικό τρόπο στο πρόσωπο της Αντιγόνης. Η Αντιγόνη και η Ιφιγένεια του Γκαίτε είναι αδελφές εν πνεύματι. Μεταξύ του 1813 και του 1818 ο Γκαίτε ξανάγραψε την λατινική και γερμανική εκδοχή ενός κειμένου του τρίτου αιώνα μ.Χ. πρόκειται για τις «Φιλοστράτου Εκφράσεις». Το πρωτότυπο ήταν περιγραφή μιας συλλογής αρχαίων ζωγραφικών παραστάσεων σε μιαν έπαυλη της Νεάπολης. Το κίνητρο του Γκαίτε ήταν απερίφραστα διδακτικό. Ήθελε, επικαλούμενος τις μυθολογικές απεικονίσεις στον Φιλόστρατο, να προσφέρει στους συγχρόνους του καλλιτέχνες υποδειγματικά θέματα και αναπαραστατικές συμβάσεις. Ένα από αυτά τα αρχαία έργα απεικονίζει την Αντιγόνη:

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfasst sie den toten Bruder, der, weil er seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbergraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Grosstat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummen Schmerz ergreift sie den Bruder, ihre Gestalt gibt Zutrauen, dass sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Ross und Mann hingestreckt.

Ahndungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegeneinander über brennende Flammen, sie stossen sich wechselseitig ab; jene Frucht, durch blutigen Saft, das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Hass der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Το να μεταφράσει κανείς αυτό το κείμενο δεν είναι καθόλου εύκολο. Η γλώσσα του Γκαίτε εδώ είναι παράδοξα μνημειώδης, αποβλέπει στην απτή παρουσία:

Αδελφή ηρώων, ηρωική αδελφή! Με το ένα γόνατο ν' αγγίζει την γη, αγκαλιάζει τον νεκρό αδελφό της, που, επειδή χάθηκε πολεμώντας την πόλη των προγόνων του, ήταν να λιώσει άθαφτος. Η νύχτα αποκρύπτει την μεγα-

λόψυχη πράξη της, η σελήνη φωτίζει τον σκοπό της. Κρατά τον αδελφό της με βουβή θλίψη, η μορφή και η φυσιογνωμία της μας δίνουν την σιγουριά πως είναι ικανή να θάψει έναν ήρωα με γιγάντιο ανάστημα. Βλέπει κανείς στο βάθος τους νεκρούς πολιορκητές, υποζύγια και άντρες, να κείτονται στην γη.

Μια ροδιά, κατανυκτικό σύμβολο, φυτρώνει στον τύμβο του Ετεοκλή, και πιο πέρα φαίνονται δύο φωτιές να καίνε η μια αντίκρυ στην άλλη, θυσία στους νεκρούς· οι φωτιές αλληλοαπωθούνται. Ο καρπός, με τον χυμό στο χρώμα του αίματος, σημαίνει την φονική αφετηρία του δράματος, ενώ οι φλόγες, με την παράξενη όψη τους, σημαίνουν το άσβεστο μίσος των αδελφών, ακόμη και στον θάνατο.

Η πηγή του Φιλοστράτου ή, ενδεχομένως, του πίνακα είναι ένα πασίγνωστο χωρίο του Παυσανία (IX. 25. 1). Όχι μακριά από τις πύλες των Θηβών δείχνουν στον ταξιδιώτη έναν τύμβο που πάνω του φυτρώνει μια ροδιά. Το δένδρο θάλλει ακόμη: «Μπορείτε ν' ανοίξετε τα γινωμένα ρόδια και να δείτε ότι από μέσα είναι σαν αίμα (...) ολόκληρος τούτος ο τόπος έχει το όνομα Σύρμα της Αντιγόνης. Εκείνη έκανε ό,τι μπορούσε για να σηκώσει το πτώμα του Πολυνείκη, μα αυτός ήταν πολύ βαρύς. Της ήλθε λοιπόν η ιδέα να το σύρει, οπότε κατάφερε να το φέρει μέχρι την αναμμένη πυρά του Ετεοκλή κι εκεί το έβαλε»[48]. Η άσκηση μνημειακού ύφους από τον Γκαίτε καθιστά σαφές ότι δεν απομακρύνεται καθόλου από την στερεότυπη αξιολόγηση της Αντιγόνης.

Στις 21 Μαρτίου 1827, ο Γκαίτε ενεθάρρυνε τον Έκερμαν (Eckermann) να ρίξει μια ματιά στην πρόσφατα δημοσιευμένη μονογραφία του Χ.Φ.Γ. Χίνριχ σχετικά με την φύση της ελληνικής τραγωδίας. Η συζήτηση επακολούθησε μιαν εβδομάδα αργότερα. Ο Γκαίτε ελεεινολογεί το γεγονός ότι μια ατόφια εύρω-

48. «καρποῦ δὲ ὄντος πεπείρου διαρρήξαντί σοι τὸ ἐκτὸς λοιπόν ἐστιν εὑρεῖν τὸ ἔνδον αἵματι ἐμφερές... καλεῖται δὲ ὁ σύμπας οὗτος <τόπος> Σῦρμα Ἀντιγόνης· ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκους ἄρασθαι οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο ῥαστώνη, δεύτερα ἐπενόησεν ἕλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἵλκυσε τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἐτεοκλέους ἐξημμένην τὴν πυράν». (Παυσανίου, *Ἑλλάδος περιηγήσεως* IX. 25. 1-2). (Σ.τ.Μ)

στη βορειογερμανική ευαισθησία σαν αυτή του Χίνριχ έχει υποκύψει στις δυσνόητες περιπλοκές του ιδιώματος και της σκέψης του Χέγκελ. Ορισμένα χωρία, όπως αυτό για την «συλλογική βεβαιότητα» του χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία, αγγίζουν το ακατανόητο. Ο Γκαίτε αφήνει προφητικά να εννοηθεί ότι το εγελιανό ύφος θα ρίξει στην ανυποληψία την γερμανική φιλοσοφία. Τι θα καταλάβουν οι Άγγλοι και Γάλλοι αναγνώστες από ένα ιδίωμα ακατάληπτο, ακόμη και για όσους έχουν ως μητρική γλώσσα τα γερμανικά; Η ιδέα ότι οι συγκρούσεις μεταξύ κράτους και οικογένειας γεννούν τραγικές διαμάχες είναι, ασφαλώς, καλά θεμελιωμένη. Όμως ο εγελιανός ισχυρισμός, που τον υιοθετεί και ο Χίνριχ, ότι τούτη είναι η μοναδική ή και η άριστη πηγή όλων των τραγικών συγκρούσεων, είναι υπερβολικός. Ο Αίας καταστρέφεται από τον δαίμονα της προσωπικής τιμής· ο Ηρακλής χάνεται από ερωτική ζήλια. Ο Έκερμαν αντιτείνει: την Αντιγόνη έχουν υπόψιν τους οι Χέγκελ και Χίνριχ, όταν συγκροτούν το γενικό τους σχήμα. Στην μοναδική αγνότητα της αγάπης της αδελφής είναι που αποβλέπουν. Ο Γκαίτε ανταπαντά απότομα και δίχως περιφράσεις: Μήπως δεν είναι ακόμη αγνότερη η αγάπη ανάμεσα σε αδελφές, μήπως δεν υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα στα οποία η αγάπη μεταξύ αδελφής και αδελφού έχει αισθησιακό τόνο; Όχι, η πλάνη των Χέγκελ-Χίνριχ βρίσκεται βαθύτερα: αυτοί θεωρούν το σοφόκλειο δράμα ως σκηνική αναπαράσταση μιας αφηρημένης ιδέας. Στην πραγματικότητα, ο Σοφοκλής απλώς καταφεύγει σε κάποιον καθιερωμένο, κοινό μύθο, αποσκοπώντας να τον καταστήσει όσο γίνεται πιο δραστικόν, από θεατρικής απόψεως. Δεν είναι μεταφυσικός, αλλά δραματουργός επί το έργον. Το «στοιχείον της σκέψης» υπολανθάνει ήδη στον μύθο (ο Γκαίτε εκείνον τον καιρό ήταν απορροφημένος από την *Ποιητική*). Στον *Αΐαντα*, ο αδελφός αγωνίζεται να θάψει τον αδελφό, στην *Αντιγόνη* η αδελφή επιτελεί το ίδιο καθήκον. Η διαφορά έγκειται στις συμπτώσεις του μύθου.

Ο Έκερμαν στρέφει την συζήτηση προς την εγελιανή εικόνα του Κρέοντα. Στην ανάγνωση του Χίνριχ η εγελιανή διατύπωση είναι καταφανής: ο Κρέων ενσαρκώνει την «τραγική ισχύ» της *πόλεως*· ασκεί τα ήθη του δημόσιου καθήκοντος και της δημόσιας αρετής (*die sittliche Staatstugend*). Ο Γκαίτε είναι εντελώς απορριπτικός. Πώς είναι δυνατόν να πιστέψει κανείς σε μια τέτοια ερμηνεία; Το κίνητρο του Κρέοντα είναι το μίσος προς τον νεκρό άνδρα. Η επίθεση του Πολυνείκη κατά των Θηβών έχει λάβει επαρκή τιμωρία με τον θάνατο στην μάχη. Το πτώμα του είναι αθώο. Μάλιστα, το διάταγμα του Κρέοντα, στον βαθμό που επιφέρει μίασμα σε ολόκληρη την πόλη, αποτελεί *Staatsverbrechen*, «πολιτικό έγκλημα». Όλα τα πρόσωπα και όλα τα δεδομένα του έργου μαρτυρούν εναντίον του τυράννου. Ο Κρέων εφορμά με βλάσφημο πείσμα. Καταλήγει απλή σκιά.

«Κι όμως, ακούγοντας τον Κρέοντα, έχει κανείς την εντύπωση πως είναι σε κάποιο βαθμό δικαιολογημένος» (η επιφύλαξη του Έκερμαν αποσκοπεί απλώς στο να εκμαιεύσει την ετυμηγορία του δασκάλου). Αυτό που μας προκαλεί σύγχυση είναι η τέχνη του Σοφοκλή ως δραματουργού, η ρητορική του παιδεία. Η δραματική τέχνη του Σοφοκλή είναι τέτοια, που η πειθώ μπορεί να γίνει σοφιστική. Δείτε την απολογία της Αντιγόνης στους στίχους 905 κ.ε., το πώς αποδεικνύει την μοναδικότητα του αδελφού από άποψη οικογενειακής αγάπης και καθήκοντος. Τι πιο καζουιστικό, τι πιο επικίνδυνα προσιδιάζον στην κακή κωμωδία; Το 1821, ο Αύγουστος Λουδοβίκος Γιάκομπ (August Ludwig Jacob) είχε υποστηρίξει ότι αυτό το χωρίο πρέπει να είναι νόθο. Το 1824 ο Μπαικχ, υιοθετώντας την εγελιανή έμφαση στην σχέση Αντιγόνης-Πολυνείκη, είχε αποφανθεί ότι αυτοί οι στίχοι είναι αυθεντικοί. Η επιθυμία του Γκαίτε είναι ανεπιφύλακτη: μακάρι η φιλολογία να αποδείξει πως δεν είναι παρά ποταπή παρεμβολή.

Η συζήτηση επαναλαμβάνεται την πρώτη Απριλίου. Η *Ιφιγένεια* είχε παρουσιασθεί στην σκηνή το προηγούμενο βράδυ.

Αβίαστα, με τρόπο που αντανακλά την εσωτερική συγγένεια μεταξύ των δύο έργων, η προσοχή στρέφεται ξανά στην Αντιγόνη. Η ηθική αρχή, *das Sittliche*, έχει εμφυτευθεί από τους θεούς στην ανθρώπινη ψυχή. Σε ορισμένες εκλεκτές υπάρξεις εκδηλώνεται με υποδειγματικές πράξεις. Εάν μια τέτοια πράξη συνοδεύεται και από ιδιαίτερη ομορφιά ως προς το παρουσιαστικό, τότε το ηθικό και το αισθητικό στοιχείο συνδυάζονται για να εμπνεύσουν την άμιλλα προς μίμησιν. Η ηθική της *Αντιγόνης* δεν είναι επινόημα του Σοφοκλή, «αντίθετα, ενυπάρχει στο θέμα» («sondern es lag im Sujet»). Ο Κρέων λειτουργεί ως αντίθεση στην Αντιγόνη. Η ήπια φύση της έχει ανάγκη μιας βίαιης πρόκλησης, για να εκδηλώσει όλο της το λανθάνον μεγαλείο. Η άλλη λειτουργία του Κρέοντα είναι επικουρική: να μας καταστήσει σαφή τον επαχθή χαρακτήρα του ελεεινού του σφάλματος. Με την Ισμήνη, ο δραματουργός έχει αποδώσει «το όμορφο μέτρο του καθημερινού» (*ein schönes Mass des Gewöhnlichen*). Αντίθετα, προς αυτήν είναι που η Αντιγόνη αναπτύσσει και μας αποκαλύπτει το κατά πολύ μεγαλύτερο ύψος των δικών της ηθικών διαστάσεων. Δεν υπάρχει κανένα αίνιγμα σ' όλα αυτά: μόνον ηθικές και ποιητικές διαυγάσεις που αξίζουν να μελετώνται αδιάκοπα. Πρέπει να μελετούμε «τους αρχαίους Έλληνες και πάντοτε τους Έλληνες» («die alten Griechen und immer die Griechen»).

Το τρίτο μέρος των *Συζητήσεων με τον Γκαίτε* του Έκερμαν, που περιέχει αυτά τα χωρία, δημοσιεύθηκε το 1848. Η απάντηση στον Χέγκελ και το σχόλιο στην *Αντιγόνη*, έτσι όπως συνεπάγονται τόσα πολλά πρωταρχικά στοιχεία της τέχνης του Γκαίτε και του αισθήματος οικειότητας που είχε με τον κόσμο, φάνηκαν τελειωτικά.

Ο νεαρός Κίρκεγκωρ δεν μπορούσε, φυσικά, να γνωρίζει αυτό το σχόλιο. Η πρώτη αναφορά στον Σοφοκλή, στα *Papirer*, με χρονολογία 1835 είναι μάλλον παράδοξη[49]. Τα νόθα τέκνα του χριστιανισμού, ιδιαίτερα οι ορθολογιστές, προσπαθούν να αποδείξουν ότι η εκκλησία πάσχει από γεροντική άνοια, ότι πρέπει να τεθεί υπό δικαστικήν απαγόρευσιν: «Απεναντίας, τα γνήσια τέκνα του πιστεύουν ότι την κρίσιμη στιγμή και προς κατάπληξιν του κόσμου, θα εγερθεί, όπως ο Σοφοκλής, με όλες της τις δυνάμεις». Ο Κίρκεγκωρ υπαινίσσεται ένα ανεπιβεβαίωτο ανέκδοτο, πιθανότατα αντλημένο από την αρχαία κωμωδία, που το παραδίδει ο Κικέρων και το αναπαράγει ο Λέσινγκ. Όταν ο Σοφοκλής σύρθηκε στα δικαστήρια από τους άπληστους γιους του, απέδειξε πως ήταν ικανός να χειρίζεται τις υποθέσεις του ακόμη και σε προχωρημένη ηλικία, απαγγέλλοντας αποσπάσματα από το τελευταίο και πιο μαγευτικό από τα έργα του. Ο μύθος άρεσε στον Κίρκεγκωρ: θα τον επαναλάβει στο *Υστερόγραφο μη επιστημονικό και οριστικό* του 1846. Ωστόσο, ο ρόλος που παίζει η Αντιγόνη στο πρώτο μέρος του *Είτε-είτε* (1843) δεν προέρχεται από τέτοια ανέκδοτα. Απεναντίας, συνυφαίνει θεμελιώδη νήματα της προσωπικής ζωής και του λόγου του Σαίρεν Κίρκεγκωρ. Η Αντιγόνη είναι, για ένα διάστημα, ένα από τα βαθύτερα προσωπεία του Είναι του.

Όταν ζητεί κανείς να ερμηνεύσει αυτό το γεγονός, καθώς και την εκδοχή της «Αντιγόνης», την οποία τούτο δημιουργεί, τότε

49. Κάθε ανάλυση της σκέψης του Κίρκεγκωρ οφείλει να στηριχθεί σε μεγάλο βαθμό στα *Papirer*, τα αδημοσίευτα ημερολόγια και σημειώσεις. Αυτά είναι πλέον διαθέσιμα στα Αγγλικά, στο *Sören Kierkegaard's Journals and Papers* των H.V. Hong και E.H. Hong (επιμ.) (Indiana University Press, 1978) και στα Γαλλικά, στο *Journal* (extraits), trad. K. Ferlov & J. J. Gateau, 5 τόμοι (Paris, 1941-1961).

σκοντάφτει σε ανυπέρβλητες δυσκολίες. Όροι-κλειδιά στην Δανική γλώσσα του Κίρκεγκωρ αντιστέκονται στην μετάφραση, ακόμη και στα συγγενικά τους γερμανικά. Η αίσθηση οικειότητας είναι στο βάθος απατηλή: ο Κίρκεγκωρ δανείζεται μεν πάμπολλα από το λεξιλόγιο των Γερμανών ιδεαλιστών, αλλά χρωματίζει τα δάνειά του με εντελώς προσωπικό τρόπο[50]. Επιπλέον, μολονότι η επιρροή του Χέγκελ στο *Είτε-είτε* και ιδιαίτερα στο περί Αντιγόνης τμήμα είναι πανταχού παρούσα, εν τούτοις το πρόβλημα του ποια ήταν η πραγματική τριβή του Κίρκεγκωρ με τα εγελιανά κείμενα παραμένει αδιασάφητο. Ωστόσο, όσο σοβαρά κι αν είναι αυτά τα εμπόδια, δεν είναι παρά προκαταρκτικά. Η «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ είναι σε πλάγιο λόγο, σ' αυτή την ειρωνική-ανακλαστική διαλεκτική υποθετικών προτάσεων και αυτοαναιρέσεων που αποτελούν τον τρόπο επικοινωνίας που προτιμά ο Κίρκεγκωρ[51]. Ούτε μια πρόταση, όσο ολοφάνερα κι αν είναι φορτισμένη με πεποίθηση, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή με τρόπο μονοσήμαντο. Είναι συνυφασμένη με ένα φιλοσοφικορητορικό πλέγμα άκρας ιδιομορφίας. Ως ποιο βαθμό είναι αυτοβιογραφικό αυτό το πλέγμα; Μέχρι ποιου σημείου η όλη παρέκβαση περί Αντιγόνης είναι μεταμφιεσμένη εξομολόγηση, μια δεξιοτεχνική ειρωνική αυτοαποκάλυψη; Οι προειδοποιήσεις του Κίρκεγκωρ δεν επιδέχονται παρανόηση. Η αλήθεια κάνει την εμφάνισή της μέσω «αποσπασματικής ασωτίας». Η συστηματική εξήγηση και οι απόπειρες εξαντλητικής ερμηνείας είναι μάταιες. «Ένα έργο πλήρως αποπερατωμένο δεν έχει καμία σχέση με την ποιητική προσωπικότητα»: αντίστοιχα, μια «πλήρως αποπερατωμένη» ερμηνευτική αρνείται την διαλεκτική και αυτοαναιρούμενη αμεσότητα του ζωντανού

50. Για ολόκληρη σειρά γλωσσικών προβλημάτων είμαι ευγνώμων στον δρα R. Poole, του Πανεπιστημίου του Νότιγχαμ για την γενναιόδωρη καθοδήγησή του.

51. Για μια πρόσφατη και ογκώδη μελέτη της έννοιας και των χρήσεων του «πλάγιου λόγου» βλ. N. Viallaneix, *Écoute, Kierkegaard* (Paris, 1979).

χειρογράφου. «Διαβάστε με δυνατά», προτρέπει ο Κίρκεγκωρ, όπως θα το έκανε ένας έμπειρος ηθοποιός. Ο λόγος του Κίρκεγκωρ είναι ο λόγος ενός δραματουργού που παίζει αντιπαραθέτοντας φωνές την μια στην άλλη. Η «Αντιγόνη» του *Είτε-είτε* είναι ένα αποσπασματικό δράμα στα πλαίσια ενός διαλεκτικοδραματικού μέσου[52]. Ίσως αυτό το μέσον να πρέπει κατ' αρχάς να εξετάσουμε.

Σε πρόσφατες μελέτες υπάρχει μια χρήσιμη εκ νέου έμφαση στον ρομαντισμό του Κίρκεγκωρ. Όσο μοναδική κι αν υπήρξε η φυσιογνωμία του και η πλάγια στρατηγική του, ωστόσο είναι βέβαιο ότι, τουλάχιστον στην αρχή, ο Κίρκεγκωρ ήταν εμποτισμένος από το πνεύμα και το ύφος των ρομαντικών. Ακόμη και η πολεμική του κατά του ρομαντισμού προέρχεται από πρακτικές αυτοσαρκασμού οικείες στον Βύρωνα και στον Ε.Τ.Α. Χόφμαν (E.T.A. Hoffmann). Η «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ είναι μέρος του κειμένου «Το αρχαίο τραγικό θέμα όπως αντανακλάται στο νεώτερο: δοκίμιον αποσπασματικώ τω τρόπω, αναγνωσθέν εις σύναξιν των ΣΥΜΠΑΡΑΝΕΚΡΟΜΕΝΩΝ». Όπως έδειξε ο Βάλτερ Ρεμ (Walter Rehm), το κάθε στοιχείο αυτού του σχήματος έχει τα προηγούμενά του στις επιστολές και την στάση ζωής των ρομαντικών[53]. Η λέξη *συμπαρανεκρόμενοι* είναι ελαφρώς αντιγραμματικός νεολογισμός που συνδυάζει μια έκφραση της δεύτερης προς Εβραίους επιστολής με ένα δάνειο από τους *Νεκρικούς Διαλόγους* του Λουκιανού. Μπορούμε να την αποδώσουμε, περιφραστικά, ως «συμμελλοθάνατοι, εταίροι θαμμένοι ζωντα-

52. Παρά τους πιετιστικούς περιορισμούς της, παραμένει κλασική η πραγμάτευση του Κίρκεγκωρ ως «δραματουργού» από τον Emanuel Hirsch. Βλ. E. Hirsch, *Kierkegaard-Studien* (Gütersloh, 1933), i. 57-92.

53. Οποιαδήποτε εξέταση της «Αντιγόνης» του Κίρκεγκωρ οφείλει να λάβει υπ' όψιν το διεισδυτικό δοκίμιο του Βάλτερ Ρεμ «Η 'Αντιγόνη' του Κίρκεγκωρ», που πρωτοεκδόθηκε στα 1954. Αναδημοσιεύτηκε στο *Begegnungen und Probleme* (Berne, 1957). Δεν διαθέτουμε καμιάν άλλη σοβαρή μελέτη αυτού του θέματος. Για μια επιτροχάδην αναφορά, πρβλ. R.J. Manheimer, *Kierkegaard as Education* (University of California Press, 1972), 103-12.

νοί, αδελφοί στον θάνατο και στην ετοιμότητα για απονέκρωση». Οι νυχτερινές αδελφικές συνάξεις, οι αδελφότητες του τύμβου και του μακάβριου είναι κοινός τόπος στην ρομαντική λογοτεχνία και βιογραφία. Η δε αισθητική του αποσπασματικού, του αφοριστικού είναι θέμα που διαρκώς επανεμφανίζεται στην ρομαντική ρητορεία, από τον Κόλριτζ και τον Νοβάλις μέχρι τον Νίτσε. Αυτό το υβρίδιο αποστροφών προς τον αναγνώστη, προσωπικών αναμνήσεων, φιλοσοφικού λόγου, πλαστών επιστολών, ψευδώνυμων παρεμβάσεων και αναλυτικού σχολιασμού στο *Είτε-είτε* και στην «αποσπασματική διάλεξη» ανήκει σε ένα λογοτεχνικό είδος που ο Νοβάλις το είχε αποκαλέσει «λογοτεχνικά Σατουρνάλια». Ο Κίρκεγκωρ, ο Μπωντλαίρ, ο Ροζάνωφ (Rozanov) είναι μεταξύ των δασκάλων του είδους. Οι καθρέφτες αντανακλούν, οι αντηχήσεις θραύονται, φτιάχνοντας λαβυρίνθους που διακλαδίζονται επ' άπειρον.

Το απώτατο πρότυπο είναι ο Λουκιανός και ο Πετρώνιος. Ωστόσο, το συγκεκριμένο *Verwirrungsrecht* («η ελευθεριότητα, το δικαίωμα να συγχέεις μορφές και να χρησιμοποιείς συγκεχυμένες μορφές») του *Είτε-είτε* έχει ένα κοντινότερο λογοτεχνικό πρόδρομο. Πρόκειται για το *Lucinde* του Φρίντριχ Σλέγκελ, του 1794. Ο Κίρκεγκωρ ήταν πλήρως εξοικειωμένος με αυτήν την «σκανδαλώδη» μείξη προσωπικών εκμυστηρεύσεων, ερωτικών διαλόγων, επιστολών και φιλοσοφικών στοχασμών, που συγκρίνονται μόνο με τον *Liber Amoris* του Χάζλιτ (Hazlitt). Είχε εξετάσει το κείμενο του Σλέγκελ στην δική του διατριβή γύρω από την έννοια της ειρωνείας στον Σωκράτη και τους νεωτέρους (1841). Αν και η κρίση του Κίρκεγκωρ φέρει τα σημάδια της αποστροφής που έτρεφε ο Χέγκελ προς αυτό το έργο, ωστόσο οι απηχήσεις του *Lucinde* στο *Είτε-είτε* αφορούν τόσο το γενικό περίγραμμα όσο και συγκεκριμένα σημεία. Όταν ο Σλέγκελ γράφει για το «απαλό *φουριόζο* και το δαιμονικό *αντάτζιο* της φιλίας», προμηνύει την κεντρική αναφορά στην μουσική, που βρίσκουμε στο ιδίωμα και την αισθητική του Κίρκεγκωρ. Όταν ο

Σλέγκελ εγκωμιάζει την αγαπημένη του για την μυστικότητα. στην οποία τυλίγει το πάθος της κατά την τύρβη της ημέρας. μόνο για να το αφήσει να ξεχειλίσει ορμητικό στην μόνωση της νύχτας. τότε αγγίζει ένα κυρίαρχο θέμα στον Κίρκεγκωρ. Επιπλέον. ήδη από το 1794 και το 1795. ο Σλέγκελ είχε εξάρει την Αντιγόνη (ήταν ποτέ δυνατόν να μην είχε προσέξει ο Κίρκεγκωρ μια μονογραφία τιτλοφορημένη «Περί Διοτίμας»;).

Περί τα 1840. η αντιπαραθετική πραγμάτευση της αρχαίας και της νεώτερης τραγωδίας ήταν πλέον κάτι τετριμμένο. Αυτή η σύγκριση επιχειρήθηκε από τον Κορνέιγ στους προλόγους του. προβλήθηκε εκ νέου από τον Βολταίρο. είναι βασική στην *Hamburgische Dramaturgie* του Λέσινγκ και είχε πάρει επιβλητική μορφή από τον Γκαίτε και τον Βίκτωρα Ουγκώ. Σε καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις. λυδία λίθος της επιχειρηματολογίας είναι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Το ίδιο ισχύει και για το «Δοκίμιο» του Κίρκεγκωρ. πλην άμως εδώ πρόκειται για τον Αριστοτέλη διαβασμένον υπό το πρίσμα της *Αἰσθητικής* του Χέγκελ. Εξάλλου. ο Κίρκεγκωρ την παραθέτει ευθέως. η δε βάση της δικής του εξέτασης είναι η εγελιανή θεωρία της τραγωδίας. Όπως έχω ήδη αναφέρει. το πρόβλημα περί του αν ο Κίρκεγκωρ προσωπικά είχε διαβάσει τα ίδια τα γραπτά του Χέγκελ παραμένει ανεπίλυτο και αντικείμενο διχογνωμιών[54]. Ενδέχεται πολλές από

54. Η σχετική με αυτό το ζήτημα γραμματεία είναι άφθονη. Πρβλ. J. Wahl. «La Lutte contre le hégélianisme» στο *Études Kierkagaardiennes* (Paris. 1938). K. Löwith. *Von Hegel zu Nietzsche* (2nd edn. Zurich. 1950) [ελλ. Μετφρ. Ειρήνης Αποστολοπούλου. *Από τόν Χέγκελ στόν Νίτσε*. έκδ. Γνώση. Αθήνα. 1987]. M. Bense. *Hegel und Kierkegaard. eine prinzipielle Untersuchung* (Cologne. 1948). W. Anz. *Kierkegaard und der deutsche Idealismus* (Tübingen. 1956). Η βασική αυθεντία σ' αυτόν τον τομέα είναι ο Niels Thulstrup. Το έργο του Kierkegaard's Relation to Hegel (Princeton University Press. 1980) περιέχει το εμπεριστατωμένο ιστορικό του προβλήματος. καθώς και μια ανακεφαλαιωτική έκθεση. Παρά την τεράστια έρευνα. λέει ο Thulstrup. παραμένει αναπάντητο το ουσιαστικό πρόβλημα. της άμεσης γνώσης του Κίρκεγκωρ για τον Χέγκελ. σχετικά με το τι διάβασε ή δεν διάβασε από τον Χέγκελ και πότε και σε ποιες εκδοχές. Το αναμφισβήτη-

τις γνώσεις του για το εγελιανό σύστημα να τις άντλησε από τον Σέλινγκ, από τα γραπτά του νεαρού Φίχτε, καθώς και από τις ερμηνείες και τις διδακτικές συνόψεις των Δανών εγελιανών (B. Sibbern, P. Moller, M.L. Martensen). Όταν ο Κίρκεγκωρ επικρίνει τον Χέγκελ, ενδεχομένως, απηχεί τις περιβόητες βερολινέζικες διαλέξεις που έδωσε ο Σέλιγκ το 1841[55]. Όλα τα παραπάνω ισχύουν και παρακίνησαν ορισμένους λογίους να υποθέσουν ότι ο Κίρκεγκωρ δεν γνώριζε τίποτε από Χέγκελ στο πρωτότυπο. Η προσωπική μου γνώμη είναι ότι γνώριζε και ότι υπάρχουν στην «Αντιγόνη» του χωρία που μας αναγκάζουν να αναρωτηθούμε κατά πόσον εγνώριζε και την *Φαινομενολογία* (του πρώιμου Χέγκελ όντος εκτός του πεδίου της συζητήσεως).

Η αφετηρία της επιχειρηματολογίας του Κίρκεγκωρ είναι καθαρά εγελιανή: η ιστορική ανάπτυξη παραμένει εντός της «σφαίρας της έννοιας» (του *Begriff* του Χέγκελ). Παρ' όλα αυτά, η ιδέα του «τραγικού» έχει υποστεί δραστικές αλλαγές από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή. Αυτές οι αλλαγές πρέπει να διευκρινισθούν. Ωστόσο, η ανάλυση των διαφορών δεν είναι παρά μια τεχνική που αποβλέπει στον κύριο στόχο του Κίρκεγκωρ κι αυτός είναι «απόπειρα να δειχθεί πως ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας έχει απορροφηθεί από την νεώτερη τραγωδία και είναι ενσωματωμένος σε αυτήν». Εάν

το είναι ότι ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ αφιέρωσε «σημαντικό μέρος των σκέψεων και του δημιουργικού του έργου προκειμένου να αποσαφηνίσει τις σχέσεις του με τον Χέγκελ και με τους μαθητές εκείνου». Ο Henning Fenger στο σπινθηροβόλο κεφάλαιό του για τους «Χέγκελ, Κίρκεγκωρ και Νιλς Θούλστρουπ» (*Kierkegaard, The Myths and Their Origins*, μτφρ. G.C. Schoolfield, Yale University Press, 1980) πηγαίνει πολύ πιο μακριά. Υποστηρίζει, όπως έχω κάνει κι εγώ, ότι εγελιανά στοιχεία είναι ακόμη πανταχού παρόντα στον πρώιμο Κίρκεγκωρ. Η επιχειρηματολογία του θα ήταν ακόμη πιο στέρεη, εάν είχε λάβει υπόψη του τις «εγελιανές» χρήσεις της Αντιγόνης από τον Κίρκεγκωρ.

55. «Οφείλουμε να μεμφθούμε τον Σέλιγκ για το εξής: Υποβίβαζε τον Χέγκελ αμείλικτα, άδικα και ανεπιτυχώς». (K. Jaspers, Schelling: Grösse und Verhängnis [Munich, 1955], 282).

μπορέσουμε να αποδείξουμε αυτήν την εσωτερίκευση, τότε η αληθινή ουσία του τραγικού θα έλθει στο φως. Η εποχή μας, σημειώνει ο Κίρκεγκωρ, είναι ταυτόχρονα εποχή ατομικής απομόνωσης και φρενιτιώδους αγελαιοποίησης. Η αλληλεπίδραση αυτών των δύο ρευμάτων γεννά την κωμωδία. Ωστόσο, συγκρινόμενη με την αρχαία Ελλάδα, η δική μας εποχή είναι «πιο μελαγχολική και άρα βαθύτερα απελπισμένη». Αυτή ακριβώς η απελπισία, όπως θα μάθουμε εν συνεχεία, είναι που επιβάλλει την γνώση της ατομικής ευθύνης. Η επιχειρηματολογία, όσο σπασμωδική και διαπλεκόμενη με άλλες κι αν είναι (μια σειρά σατιρικών πολιτικών μονολόγων προαναγγέλλει, παραδόξως, τις αναλύσεις των κρίσεων του 1848 που έκανε ο Κίρκεγκωρ), εντούτοις δεν στερείται καθοδηγητικού νήματος. Η τραγωδία αφορά την ευθύνη, την αποδοχή της ενοχής.

Στην αρχαία τραγωδία, ο ατομικός δράστης, οσοδήποτε ελεύθερος κι αν είναι, παραμένει ενταγμένος στις «ουσιώδεις κατηγορίες» του κράτους, της οικογένειας και της μοίρας (*fatum*). Ειδοποιός διαφορά της νεωτερικότητας είναι η αυτοσυνειδητή, αναστοχαστική υποκειμενικότητα. Εξ ου προκύπτει μια πρωταρχική διαφορά: η διαφορά ανάμεσα στον «επικό», επικεντρωμένον στην δράση χαρακτήρα του κλασικού δράματος και στον ψυχολογικό, ενδοσκοπικό τόνο του νεώτερου. Ενώ στην αρχαία τραγωδία ο ήρωας *υφίσταται* το μοιραίο πεπρωμένο του, στο νεώτερο δράμα «σώζεται ή χάνεται από τις δικές του πράξεις». Όλα τούτα, φυσικά, είναι καθαρός Χέγκελ. Δεν ισχύει το ίδιο και για το επόμενο στάδιο της επιχειρηματολογίας. Η μετάβαση από το αισθητικό στο ηθικό, που βρίσκεται στο βάθος του *Είτε-είτε* και της αντίληψης του Κίρκεγκωρ περί προσωπικής ανάπτυξης, συνδέεται με τον χαρακτήρα της τραγικής ενοχής. Αυτή η τελευταία είναι ηθικής τάξης στον βαθμό ακριβώς που γίνεται αντιληπτή αναστοχαστικά και εσωτερικεύεται συνειδητά από το μοναχικό άτομο (τον νεώτερο άνθρωπο στην διασπασμένη του κατάσταση). Η ικανότητα του να δίνεις λόγο

για τις πράξεις σου, το να επωμίζεσαι προσωπικά την ενοχή, αποτελεί το σημείο της υπέρβασης της αισθητικής· δεδομένου δε ότι το αληθινό κακό, η αληθινή ενοχή δεν αποτελούν «αισθητικές», αλλά «ηθικές» κατηγορίες, μόνον η νεώτερη τραγωδία μπορεί να τα χειρισθεί με πληρότητα. Ή μάλλον, και εδώ έγκειται η «συνθετική» πρωτοτυπία της μεθόδου του Κίρκεγκωρ, η πλήρης τραγωδία οφείλει να «αναιρέσει» – η δυναμική παραμένει εγελιανή – τα αισθητικά συστατικά της κλασικής τραγωδίας μέσα στην ηθική στοχαστικότητα της νεώτερης τραγωδίας. Επιπλέον, οσοδήποτε νεωτερικό και σολιψιστικό κι αν είναι το άτομο, δεν παύει να είναι «παιδί του Θεού, της εποχής, του έθνους του, της οικογένειάς του και των φίλων του». Η απόλυτη απομόνωση είναι συγχρόνως κωμική και απεγνωσμένη, τρομακτικός προάγγελος της αισθητικής των Κάφκα - Μπέκετ. Το άτομο εισέρχεται στην σφαίρα του τραγικού συναινώντας στην σχετικότητα των ηθικο-οικογενειακών σχέσεων. Ωστόσο, μόνον δυνάμει αυτής της εισόδου στο τραγικό μπορεί να υπάρξει «γιατρειά». Και τούτο, διότι μόνο στην τραγική σφαίρα παίζει το αισθητικό αποφασιστικό ρόλο για το ηθικό. Αυτός ακριβώς ο αποφασιστικός ρόλος προσδίδει στην μεγάλη τραγωδία «απέραντη ευγένεια».

Οι αντινομίες του Κίρκεγκωρ αποκτούν τώρα ακόμη λεπτότερες αποχρώσεις. Το «γιατρευτικό» αισθητικό στοιχείο της τραγωδίας είναι σαν «μητρική αγάπη» ή θηλυκή αρχή (η δε «αναίρεση» της τραγωδίας στο τέλος του *Φάουστ* του Γκαίτε φαίνεται να υπολανθάνει σε ολόκληρη την συζήτηση). Από την άλλη μεριά, η ίδια η σκληρότητα του ηθικού στοιχείου μετριάζεται από το θρησκευτικό. Αυτός ο μετριασμός καθιστά το θρησκευτικό «έκφραση πατρικής αγάπης». Και τα δύο είναι ουσιώδη, και τα δύο είναι λειτουργικά, στα πλαίσια λαϊκών, κοσμικών περιορισμών τουλάχιστον, για το τραγικό δράμα. «Τι είναι, όμως, η ανθρώπινη ζωή, αν της αφαιρέσουμε αυτά τα δύο πράγματα, τι είναι η ανθρωπότητα; Είτε η θλίψη του τραγικού είτε η βαθιά

λύπη και η βαθιά χαρά του θρησκευτικού». Απηχώντας τον Βίνκελμαν και τους ρομαντικούς μαθητές του, ο Κίρκεγκωρ μιλά για την μελαγχολία, την παρηγορητική θλίψη στην τέχνη, στην ποίηση, ακόμα και στην «χαρά» των αρχαίων Ελλήνων. (Ηδη, η «Αντιγόνη» προβάλλει με ενάργεια κάτω από την ταραγμένη επιφάνεια του λόγου).

Ο Κίρκεγκωρ, αφού σκιαγράφησε αυτή την σύνθεση, αυτό το παράδοξο της «τραγικής χάρης», στην οποία το αισθητικό και το ηθικό θεωρούνται ως αναγκαία προκαταρκτικά του θρησκευτικού, τώρα επανέρχεται στην διαφοροποίηση. Αφετηρία είναι ένα παράθεμα από την *Αισθητική* του Χέγκελ για την αληθινή συμπόνια, που είναι η συμπάθεια προς την «ηθική δικαιολόγηση» (*sittliche Berechtigung*)[56] του τραγικού πάσχοντος. Ο Κίρκεγκωρ επικροτεί αυτόν τον ορισμό, αλλά και τον βελτιώνει. Προτείνει μια θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στην ανταπόκριση, την «συμ-πόνια» του αρχαίου και του νεώτερου θεατή από την μία, και ανάμεσα στις αναπαραστάσεις της τραγικής ενοχής, προς τις οποίες αντιδρά ο θεατής από την άλλη. Οι όροι-κλειδιά είναι *sande tragiske Sorg* («αληθινή τραγική λύπη») και *sande tragiske Smerts* («αληθινή τραγική οδύνη»). Στην αρχαία τραγωδία, η *Sorg* είναι βαθύτερη, ενώ η οδύνη λιγότερο δυνατή. Στην νεώτερη τραγωδία, η *Smerts* είναι εντονότερη, ενώ η λύπη λιγότερο δυνατή. Αυτή η διαφορά εξαρτάται άμεσα από την έννοια και την παρουσίαση της ενοχής (*Skyld*). Η λύπη στους Έλληνες είναι «τόσο ευγενική και τόσο βαθιά», επειδή από αυτήν απουσιάζει η αυτοσυνειδητή, αναστοχαστική κατανόηση της ενοχής. Είναι λύπη για τα βάσανα του σημαδεμένου από την μοίρα ήρωα που ξαστόχησε. Αν σ' αυτά τα βάσανα υπάρχει κάτι διφορούμενο, αν υπάρχει κάτι σκοτεινό (*Dunkelhed*), και ο Κίρκεγκωρ επικαλείται τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, αυτά είναι αισθητικής τάξε-

56. Το γερμανικό σημαίνει επακριβώς «ηθική εξουσιοδότηση». Ο Στάινερ αποδίδει το «Berechtigung» ως «justification», που (εδώ) σημαίνει «νομιμοποίηση». (Σ.τ.Μ.)

ως. Στην νεώτερη τραγωδία, αντιθέτως, η αντίληψη της ενοχής είναι έκδηλη και προσωπική. Βασιλεύει μια ανηλεής διαφάνεια (*Gjennemsigtighed*). Δεν είναι η λύπη που κυριαρχεί στην αντίδρασή μας, αλλά η οδύνη. Ο Κίρκεγκωρ παραθέτει την προς Εβραίους επιστολή, 10,31: *φοβερὸν τὸ ἐμπεσεῖν εἰς χεῖρας θεοῦ ζῶντος* (είναι φοβερό να πέσεις στα χέρια ζωντανού θεού). Το να σού συμβεί αυτό, σημαίνει να γνωρίζεις και να ζεις την δική σου *Skyld* (ενοχή). Η οργή των θεών των Ελλήνων επιφέρει αγωνία, αλλά, τρόπον τινά απ' έξω, από μιαν αυθαιρεσία που υπερβαίνει το καλό και το κακό ή προηγείται αυτών. Έτσι η οδύνη είναι λιγότερη. Μόνον στα πάθη του Χριστού, στην ανάληψη της ολοκληρωτικής ενοχής από την ολοκληρωτική αθωότητα «αυτοεξουδετερώνονται» και εξισορροπούνται αυτές οι κατηγορίες της διαλεκτικής.

Ακολουθεί στην συνέχεια το διαλεκτικό άλμα. Η τραγική ενοχή είναι ενοχή κληρονομημένη. Πλην όμως, η «κληρονομημένη ενοχή» (η ανθρώπινη κληρονομιά του προπατορικού αμαρτήματος) «εμπεριέχει την αντίφαση του να είναι ενοχή και παρ' όλα αυτά να μην είναι ενοχή». Η αποδοχή της κληρονομημένης ενοχής από το άτομο είναι ουσιώδης πράξη πίστεως. Εντός αυτής της πίστεως ενοχή και αθωότητα, διαφάνεια και αδιαφάνεια είναι αξεδιάλυτα πλεγμένες. Έτσι, η ενοχή του τραγικού χαρακτήρα «ενέχει κάθε δυνατή αισθητική αμφισημία». Έχουμε ήδη δει ότι αυτή η αμφισημία, ο διφορούμενος χαρακτήρας, σημαδεύει την οργή των θεών στο ελληνικό τραγικό δράμα. Πλην όμως η αναστοχαστική κατανόηση της κληρονομιάς της ενοχής, καθώς και η φοβερή οδύνη που πηγάζει από αυτήν την κατανόηση, δεν είναι ελληνικά. Είναι εβραϊκά. Οι τιμωρίες για τις αμαρτίες των γονέων που επιβάλλονται από τον Ιεχωβά στα παιδιά τους μέχρι τρίτη και τέταρτη γενεά ενσωματώνουν αυτό το βασικό τραγικό παράδοξο της «αθώας ενοχής». Κι αν αυτή η ενσωμάτωση δεν γέννησε τραγωδίες, τούτο οφείλεται στο ότι ο ιουδαϊσμός είναι «ηθικά ανεπτυγμένος καθ' υπερβολήν», στο ότι έχει πα-

ραμερίσει την «αισθητική αμφισημία». Πλην όμως, εδώ απαιτούνται και οι δύο κατηγορίες, και τα δύο σύνολα όρων αυτής της διαλεκτικής: και το ελληνικό και το εβραϊκό, και το επικό και το αναστοχαστικό, και το αισθητικό και το ηθικό, και η λύπη και η οδύνη. Στο συμπέρασμα του Κίρκεγκωρ υπάρχει μια συνθετική, συνδυαστική κίνηση που είναι καθαρά εγελιανή:

> Κατά συνέπειαν, η μεν αληθινή τραγική λύπη απαιτεί ένα στοιχείο ενοχής, η δε αληθινή τραγική οδύνη ένα στοιχείο αθωότητας· η μεν αληθινή τραγική λύπη απαιτεί ένα στοιχείο διαφάνειας, η δε αληθινή τραγική οδύνη ένα στοιχείο σκοτεινότητας. Τούτο, κατά την γνώμη μου, δείχνει με τον καλύτερο τρόπο την διαλεκτική, στο εσωτερικό της οποίας έρχονται σε αμοιβαία επαφή οι κατηγορίες της λύπης και της οδύνης, καθώς και την διαλεκτική που ενυπάρχει στην έννοια της τραγικής ενοχής.

Τώρα μπορούν οι «αδελφοί στον θάνατο και προς τον θάνατο»[57] να πλησιάσουν, γιατί ο Κίρκεγκωρ είναι έτοιμος να φέρει στον κόσμο την δική του «κόρη της λύπης», αυτή στην οποία δόθηκε «για προίκα η οδύνη... Το όνομά της είναι Αντιγόνη».

Η σχέση του Κίρκεγκωρ με την κόρη του Οιδίποδα είναι σχέση κτητικής ειρωνείας, ψυχικού δονζουανισμού, παρόμοιου μ' αυτόν που περιγράφει ο ίδιος στην ανάλυσή του για τον Μότσαρτ. «Είναι πλάσμα δικό μου, οι σκέψεις της είναι οι δικές μου σκέψεις, κι όμως, είναι σαν να είχα περάσει μαζί της μια νύχτα έρωτα, σαν να μου είχε εμπιστευθεί το πιο κρυφό της μυστικό, φανερώνοντας ψιθυριστά το μυστικό αυτό και την ψυχή της στο αγκάλιασμά μου». Υπό μίαν έννοια, η Αντιγόνη είναι το «νόμιμο κτήμα» του ερωτικού είρωνα· υπό μίαν άλλη έννοια, είναι αυτόνομο ον και έχει εμπιστευθεί στον αφηγητή-εραστή την ακεραιότητά της ως προσώπου. Ο Κίρκεγκωρ παίζει διαλεκτικά με την αμφισημία της ποιητικής επινόησης (invention - *invenire*: «το να βρίσκεις εκείνο που ακόμη δεν υπήρχε»). Παίζει με την δύναμη, την παραπάνω από μεταφορική, που έχει η «δημιουργημένη»

57. Πρόκειται για νύξη του συγγραφέα στους συμπαρανεχρομένους. (Σ.τ.Μ.)

μορφή να «στέκεται έξω» από τον δημιουργό της και να του «αντιστέκεται», με υπαρξιακή ανεξαρτησία. («Η Άννα Καρένινα έχει ξεφύγει από τον έλεγχό μου», εμπιστεύεται ο Τολστόι στον εκδότη του). Για τον Κίρκεγκωρ είναι προφανές το ότι αυτή η «έκ-στασις», αυτό το να «στέκεται έξω», κυριολεκτικά, μια μείζων λογοτεχνική ή καλλιτεχνική δημιουργία, είναι βαθιά ανάλογο προς τις σχέσεις του ανθρώπου με τον Θεό – είμαστε καθ' ολοκληρίαν δημιουργήματά του, σε αυτό όμως το «καθ' ολοκληρίαν» έγκειται η ανεξαρτησία μας από αυτόν. Η Αντιγόνη «αρχίζει να υπάρχει μόνον καθώς εγώ την γεννώ» και εντούτοις «πρέπει διαρκώς να κοιτώ πίσω μου για να την βρω». Και μόνον μέσω της Αντιγόνης θα ενοποιηθούν οι κατηγορίες του *Sorg* και του *Smerts*, της λύπης και της οδύνης. «Στην κόρη της αρχαίας, μη αναστοχαστικής λύπης θα δοθεί η νεώτερη (φαρμακερή) προίκα του αναστοχαστικού πόνου»[58]. Όπως θα πει ο Johannes de Silentio στο *Φόβος και Τρόμος* του Κίρκεγκωρ, η ελληνική τραγωδία ήταν σαν τον Οιδίποδα, τυφλή· η νεώτερη τραγωδία πλέον «βλέπει»[59].

Στην «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ οι βασικές σχέσεις είναι όπως και στον Σοφοκλή, «αλλά, παρ' όλα αυτά, όλα είναι διαφορετικά». *Μόνον* η Αντιγόνη γνωρίζει για την αιμομικτική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο πατέρας της, μόνον αυτή γνωρίζει τι είδους είναι ο δεσμός που τον ένωσε με την Ιοκάστη. Στην ανάγνωση του Κίρκεγκωρ δεν υπάρχει Ισμήνη («εξαφάνιση» που υπονοείται στον στίχο 941 του σοφόκλειου δράματος –

58. W. Rehm, *Begegnungen und Probleme*, σελ. 288. Η επιμονή του Κίρκεγκωρ σε αυτήν την «μετάδοση της οδύνης» επηρέασε βαθιά, κατά τον G.L. Luzzatto, την θεωρία και την πράξη του Ibsen περί δράματος (εν «Sofocle e Kierkegaard: L' Antigone Moderna», *Dioniso*, NS XX [1957[. 99-105). Δυστυχώς, ο Λουτζάτο δεν φέρει καμίαν απόδειξη προς επίρρωσιν των ισχυρισμών του, πέρα από ισχυρισμούς του τύπου: «Ibsen deve avere meditato questo passo...».

59. Johannes de Silentio ή Ιωάννης της Σιωπής, ψευδώνυμο του Κίρκεγκωρ ως συγγραφέα του *Φόβος και Τρόμος*, ελλ. μτφ. Α. Σολωμού, εισαγωγή Ζ. Βαλ και επίμ. Φ. Αμπατζοπούλου, εκδ. Νεφέλη, 1984. (Σ.τ.Μ.)

αν αυτός ο στίχος δεν είναι αλλοιωμένος[60]). Κάποια στιγμή, από πολύ μικρή, η Αντιγόνη συγκλονίσθηκε από νύξεις για την φρικτή αλήθεια. Αυτές «την έριξαν στην αγκαλιά της αγωνίας». Η αγωνία, το άγχος (*Angst*) είναι το κατ' εξοχήν νεώτερο τραγικό στοιχείο. Η ερευνητική, αυτοστοχαστική της σταθερότητα, η επίτασή της συν τω χρόνω, μετατρέπουν την λύπη, που είναι «σε χρόνο ενεστώτα», σε οδύνη. Στην ελληνική εκδοχή, ισχυρίζεται ο Κίρκεγκωρ, η Αντιγόνη «δεν νοιάζεται καθόλου για το δυστυχισμένο πεπρωμένο του πατέρα της». Αναμφίβολα, αυτό το πεπρωμένο ανταναικλάται στο θλιβερό τέλος των δύο της αδελφών και ο θεατής δοκιμάζει «απεριόριστη» λύπη, καθώς βλέπει τις ολέθριες διακλαδώσεις της κληρονομιάς του Οιδίποδα. Όμως, η συγκεκριμένη σύγκρουση ανακύπτει από μια καθαρά ανθρώπινη απαγόρευση, εκ των έξω, τρόπον τινά. Το να αψηφήσει η Αντιγόνη το διάταγμα του Κρέοντα είναι «μοιραία αναγκαιότητα», τιμωρία επί των τέκνων για τα αμαρτήματα των γονέων. Μάλιστα, στην διαγωγή της Αντιγόνης υπάρχει αρκετή ελευθερία δράσης, ώστε να αποσπάσει την αγάπη και τον θαυμασμό μας. Πλην όμως, πάνω απ' όλα, υπάρχει «η τυφλή αναγκαιότητα της μοίρας... που περιβάλλει όχι μόνο την ζωή του Οιδίποδα, αλλά επίσης ολόκληρη την οικογένειά του». Αν ο Κρέων δεν είχε απαγορεύσει την ταφή του Πολυνείκη, εάν η μοίρα δεν είχε βρει την συμπτωματική πραγμάτωσή της, η προσωπική ύπαρξη της Αντιγόνης θα είχε μπορέσει ν' ανθίσει μέσα στην ευτυχία. Κανένα εγγενές στοιχείο του χαρακτήρα της δεν προκαθόριζε το ριζικό της. Κατά συνέπεια, στο σοφόκλειο έργο, όπως το διαβάζει ο Κίρκεγκωρ, η σχέση της Αντιγόνης με τον πατέρα της είναι ταυτόχρονα «αντικειμενική» («μοιραία») και σκοτεινή.

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, απεναντίας, είναι μία από τους

60. Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, στ. 941: *τὴν βασιλειδῶν μούνην λοιπήν*. (edd. H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson) (Σ.τ.Μ.)

συμπαρανεκρομένους, από τους «ζώντας νεκρούς». Φέρει εντός της μια προίκα που «ούτε ο σκώρος ούτε η σκουριά μπορούν να φθείρουν»: την προίκα της μυστικής γνώσης, αφ' ενός μεν της καταστροφής του Οιδίποδα, αφ' ετέρου δε της δικής της σχέσης με αυτήν την καταστροφή. Το άγχος (*Angst*) έχει κάνει το ποτήρι της οδύνης μέσα της να ξεχειλίσει. Ωστόσο, «τίποτε δεν εξευγενίζει τόσο ένα ανθρώπινο ον, όσο η τήρηση ενός μυστικού», ακόμη κι αν πρόκειται για μυστικό οδυνηρό ως τον θάνατο. Οι Χριστολογικοί αντίλαλοι είναι πολύ κοντά: «Λέγεται για την νύμφη του Θεού πως έχει την εσωτερική πίστη και το πνεύμα να την στηρίζουν. Την Αντιγόνη μας θα την αποκαλούσα νύφη υπό ακόμα ωραιότερη έννοια, και πράγματι είναι σχεδόν παραπάνω από νύφη, είναι μητέρα, είναι υπό την καθαρά αισθητική έννοια *virgo mater*, έχει το μυστικό μέσα στην καρδιά της, κρυφό και σκεπασμένο». Η φήμη, η ίδια η επιβίωση, υπό την πνευματική έννοια, του οίκου του Οιδίποδα εξαρτώνται από την σιωπή της. Είναι νυμφευμένη με αυτήν την σιωπή: «Δεν έχει γνωρίσει άνδρα, κι όμως είναι νύφη». Η Αντιγόνη του Σοφοκλή, υποστηρίζει ο Κίρκεγκωρ, μπορεί σχεδόν να πανηγυρίσει με το διάταγμα του Κρέοντα: αυτό της επιτρέπει να κοινολογήσει στον κόσμο τον βαθύ της πόνο για τον θάνατο του Πολυνείκη. Η *δική του* Αντιγόνη, από την άλλη, δεν μπορεί να εκδηλώσει την λύπη της· η αιτία αυτής της λύπης πρέπει να μείνει για πάντα μυστική. Η Αντιγόνη ζει, κατά την διατύπωση του Ρεμ, με την θλίψη της *incognito*.

Ο Οιδίπους είναι πλέον νεκρός. Όμως, ακόμη κι όσο ζούσε, η Αντιγόνη δεν είχε τολμήσει να φανερώσει στον πατέρα της το φοβερό της μυστικό. «Το να το εκμυστηρευθεί τώρα σε οποιονδήποτε ζωντανό, θα ισοδυναμούσε με ατίμωση του πατέρα της». Με το να τηρεί τώρα μιαν απαραβίαστη σιγή αποδίδει καθημερινά, σχεδόν κάθε ώρα, τις τελευταίες τιμές στον πατέρα της. Ωστόσο, ακόμη κι αυτή η σιωπηλή της ευλάβεια είναι γεμάτη αμφισημία. Η Αντιγόνη δεν είναι βέβαιη αν ο ίδιος ο Οιδίπο-

δας είχε επίγνωση του ότι ήταν πατροκτόνος και είχε διαπράξει αιμομιξία. Σ' αυτήν ακριβώς την αβεβαιότητα, τονίζει ο Κίρκεγκωρ, έγκειται η νεωτερική τροπή που παίρνει η *Angst*: η Αντιγόνη, γνωρίζοντας μεν πως η ίδια είναι παιδί του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, αλλά μη γνωρίζοντας εάν όντως ο πατέρας της γνώριζε την αλήθεια γι' αυτή την γέννα, «αισθάνεται αποξενωμένη από την ανθρωπότητα». Είναι διπλά ξένη μέσα στον οίκο του Είναι. Ο Οιδίπους ζει μέσα στην δόξα, ανακηρύσσεται βασιλιάς από την *πόλιν* του. Η Αντιγόνη λαμβάνει μέρος στους πανηγυρισμούς για την ανάρρησή του. Αυτός ο ενθουσιασμός είναι, παραδόξως, ο μόνος τρόπος, με τον οποίο μπορεί εκείνη να δώσει διέξοδο στον πόνο της. Δεν τολμά να θρηνήσει ανοιχτά γι' αυτά που γνωρίζει πως αποτελούν το μίασμα στην ταυτότητα του Οιδίποδα. Λύπη καταπιεσμένη, αντεστραμμένη, κατά παράδοξο τρόπο είναι οδύνη. «Θεωρημένη από αυτήν την άποψη», προτείνει ο δεξιοτέχνης αφηγητής, «νομίζω ότι η Αντιγόνη μπορεί πραγματικά να μας ενδιαφέρει».

Ο Κίρκεγκωρ πιέζει το ζήτημα ακόμη περισσότερο. «Η Αντιγόνη είναι ερωτευμένη έως θανάτου». Δεδομένου του βάθους της ψυχής της, δεν μπορεί να πρόκειται για κοινόν έρωτα. Έτσι, εκείνη οφείλει να φέρει στον αγαπημένο της Αίμονα την προίκα του εσώτατου Είναι της: το μυστικό της και την οδύνη που αυτό γεννά στην ψυχή της. Μπορεί όμως εκείνη να δικαιολογήσει στον ιερό νεκρό, στον Οιδίποδα, το ότι μοιράστηκε το μυστικό της, έστω και με τον αγαπημένο της; Αυτό είναι το πρώτο μισό της τραγικής «σύγκρουσης» (ο Κίρκεγκωρ χρησιμοποιεί τον όρο του Χέγκελ). Το δεύτερο μισό είναι διαλεκτικά αντίστοιχο: πώς μπορεί η Αντιγόνη να τιμήσει όπως του αξίζει τον εραστή της, τον ολοκληρωτικό έρωτα που νιώθει γι' αυτόν, εάν αποκρύπτει την ίδια την ουσία του πνεύματός της, εάν του απαγορεύει κάθε πρόσβαση στο βαθύτερο εγώ της; Ο εραστής γίνεται πιεστικός· συναντά την Αντιγόνη στον τάφο του Οιδίποδα και την εξορκίζει να είναι δική του, στο όνομα της έκδηλης αγάπης που εκείνη

τρέφει για τον πατέρα της. Χωρίς ο ίδιος να το αντιλαμβάνεται, ρίχνει την Αντιγόνη σε μια θανάσιμη παγίδα. Τώρα τα ελατήρια της *machine infernale* είναι συσπειρωμένα στο έπακρο. «Οι αλληλοαντιμαχόμενες δυνάμεις είναι σε τέτοιο βαθμό ισοδύναμες, ώστε είναι αδύνατο στο τραγικό άτομο να αντιδράσει». Η Αντιγόνη μόνο στον θάνατο μπορεί να βρει την γαλήνη. Μόνον ο θάνατός της μπορεί να δώσει ένα τέρμα στο μίασμα (την κληρονομημένη ενοχή), που το φανέρωμα του μυστικού της και η ολοκλήρωση του έρωτά της θα το μεταβίβαζαν, μοιραία, στις επερχόμενες γενεές. «Μόνο την στιγμή του θανάτου τής είναι δυνατόν να παραδεχθεί την ένταση του έρωτά της· μπορεί να ομολογήσει στον εραστή της ότι του ανήκει μόνο την στιγμή που δεν του ανήκει». Η παρομοίωση του Κίρκεγκωρ προέρχεται από τον Πλούταρχο: θανάσιμα τραυματισμένος, γνωρίζοντας ότι θα πεθάνει την στιγμή που θα τραβήξουν το δόρυ από την πληγή, ο ηρωικός Επαμεινώνδας περιμένει την αναγγελία της νίκης.

Έτσι κι η Αντιγόνη μας φέρει στην καρδιά της το μυστικό της, σαν ένα βέλος, που η ζωή το έμπηγε, αδυσώπητα, όλο και πιο βαθιά, χωρίς να την σκοτώσει. Έτσι, εκείνη μπορεί να ζει για όσον χρόνο αυτό θα παραμένει στην καρδιά της. Την στιγμή, όμως, που αυτό θα βγει έξω, εκείνη θα πρέπει να πεθάνει. Ο αγαπημένος της πρέπει να αγωνίζεται ασταμάτητα να αποσπάσει το μυστικό της. Ωστόσο, αυτό ακριβώς σημαίνει τον βέβαιο θάνατό της.

«Ποιος, λοιπόν, σκότωσε πραγματικά την Αντιγόνη;» ρωτάει ο είρων: «Ο νεκρός Οιδίπους ή ο ζωντανός εραστής της;» «Και οι δύο», απαντά ο διαλεκτικός. Η Αντιγόνη, διπλά ξένη στον οίκο των ζώντων, πέμπεται δύο φορές στο σκοτάδι του θανάτου.

Η φανταστική ανάπλαση της «Αντιγόνης» από τον Κίρκεγκωρ είναι πολυεπίπεδη. Η τυπική επιφάνεια είναι, όπως είδαμε, αυτή της ειρωνικής παραβολής, κατά τον τρόπο των ρομαντικών. Η έννοια-κλειδί «αυτού που υποχρεώνει σε ενδιαφέρον», μάλλον, παρά, λόγου χάριν, σε συμπόνια ή ιδεολογική συστράτευση ή ακόμη και πραγματιστική παρέμβαση, έχει ήδη

εκτεθεί από τον Σλέγκελ και τον Τικ. Το «ενδιαφέρον» οξυμμένο ως την κόψη του ξυραφιού της ψυχολογικής πρωτοτυπίας, είναι ο υπέρτατος στόχος του αφηγηματικού πειράματος. Το δίχτυ της διαλεκτικής περισφίγγεται ολοένα και περισσότερο, ούτως ώστε η Αντιγόνη να περιέλθει στην απόλυτη ακρότητα. Σύμφωνα με την ακριβή έκφραση του Ρεμ, η Αντιγόνη κατατρύχεται ως το αποκορύφωμα της άκρας απομόνωσης (*die isolierende Spitze*), όπου τόσο η κίνηση όσο και η ακινησία συνεπάγονται την αυτοκαταστροφή. Σ' αυτήν την τελική κορύφωση του ενδιαφέροντος, ο ρόλος του επινοητή της πλοκής, καθώς και των *συμπαρανεκρομένων*, είναι αυτός του *voyeur*. Το θέατρο της οδύνης, που ονειρευόταν ο ντε Σαντ, δεν απέχει πολύ. Ο Κίρκεγκωρ έχει πλήρη επίγνωση αυτού του στοιχείου καταπιεστικής λεπτολογίας και θεάματος. Η άμεμπτη τυφλότητα του ελληνικού τραγικού οράματος έχει χαθεί· η νεώτερη δραματουργία βασίζεται σε μιαν «όραση» εξαιρετικής διαπεραστικότητας.

Σε αυτό το φιλοσοφικό-ψυχολογικό αγώνισμα ή *concetto*, τα αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά είναι, ασφαλώς, έντονα. Σε ένα συγκεκριμένο επίπεδο, η κάθε λεπτομέρεια σ' αυτή την εκδοχή της «Αντιγόνης» αποτελεί κρυπτογράφημα αυτού που ο Κίρκεγκωρ θεωρούσε ως την πιο προσωπική του ζωή. Τα *Papirer* του 1841-3, οι έξι, εμφανώς αυτοβιογραφικές αλληγορίες των *Σταδίων στο Μονοπάτι της Ζωής* του 1845, που πραγματεύονται το κληρονομημένο μίασμα και την απόγνωση, είναι παράλληλα προς τον μύθο της Αντιγόνης, στο *Είτε-είτε* ή ακόμη και αντιγράφουν την γλώσσα και την οργάνωσή του κατά τρόπο χαρακτηριστικό για την μέθοδο του πλάγιου λόγου του Κίρκεγκωρ.

Η βασανισμένη σχέση της Αντιγόνης με τον πατέρα της, η αδηφάγος παρουσία του νεκρού πατέρα στο ζωντανό παιδί καθρεφτίζουν με ακρίβεια την εικόνα που είχε ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ για την δική του κατάσταση. Ο πατέρας του είχε βλαστημήσει τον Θεό: «Είναι φρικιαστικό», αναθυμάται ο Κίρκεγκωρ στα 1846. «Ένας άντρας, όταν ήταν μικροβοσκός στους χερσό-

τοπους της Γιουτλάνδης, βασανισμένος, πεινασμένος και εξαντλημένος, στάθηκε όρθιος σ' ένα λόφο και βλαστήμησε τον Θεό – και αυτός ο άντρας αδυνατούσε να το ξεχάσει, ακόμη και στα ογδόντα δύο του». Είχαν συμβεί και χειρότερα: κάποια σκοτεινή, αλλά αξερίζωτη αδικία που είχε διαπράξει ο πατέρας του στην μητέρα του, αυτήν την ολότελα σκιώδη και ουδέποτε μνημονευόμενη μορφή – μια αδικία της οποίας σιωπηλός μάρτυς ήταν ο γιος. Πώς, λοιπόν, θα μπορούσε η Αντιγόνη -Κίρκεγκωρ να εκφράσει την βαθύτερη αλήθεια του Είναι της-του, χωρίς να ατιμάσει τον πατέρα, χωρίς να αποκαλύψει στον κόσμο την απεγνωσμένη κληρονομιά του μιάσματος;

Η άλλη κυρίαρχη σχέση στον κώδικα είναι η σχέση με την Ρεγκίνε Όλσεν (Regine Olsen), με την αγαπημένη που ο Κίρκεγκωρ εγκαταλείπει τόσο επιδεικτικά και με τέτοια εμφανή βιαιότητα. Το σενάριο της «Αντιγόνης» κυριολεκτικά μεταγράφει αυτήν την υπέρτατη κρίση στην ζωή και στην σκέψη του Κίρκεγκωρ. Η πρωιμότερη εγγραφή για την Αντιγόνη, στα σημειωματάρια (1841;-2), εκθέτει μιαν απλοποιημένη εκδοχή. Η Αντιγόνη ερωτεύεται «με όλη την δύναμη της αγάπης, αλλά, για να σταματήσει την εκδίκηση των θεών, αρνείται να παντρευτεί, επιμένει να θεωρεί τον εαυτό της ως αντικείμενο για θυσία στους θεούς, επειδή ανήκε στην οικογένεια του Οιδίποδα, αλλά δεν θέλει να αφήσει πίσω της καμιά οικογένεια που μπορεί να γινόταν ξανά το αντικείμενο του κατατρεγμού από τους οργισμένους θεούς». Σύντομα, όμως, το κίνητρο αυτής της παραίτησης γίνεται πιο συγκεκριμένο και σπαρακτικότερο. «Δίχως αμφιβολία», σημειώνει ο Κίρκεγκωρ στις 20 Νοεμβρίου 1842, «θα μπορούσα να τελειώσω την Αντιγόνη μου, εάν την έκανα άνδρα. Εγκατέλειψε την αγαπημένη του, επειδή δεν μπορούσε να την κρατήσει μαζί με την ενδόμυχη αγωνία του. Για να το κάνει σωστά, έπρεπε να μετατρέψει όλον του τον έρωτα σε απάτη ενάντια σ' εκείνη, διότι διαφορετικά εκείνη θα είχε μοιραστεί την οδύνη του κατά τρόπον εντελώς αδικαιολόγητο». Η Αντιγόνη πρέπει να εγκατα-

λείψει τον Αίμονα, ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ πρέπει να απαρνηθεί την Ρεγκίνε Όλσεν, και τούτο γιατί αυτός που αγαπά δεν μπορεί να εμπιστευθεί στο αγαπημένο πρόσωπο το μυστικό που ταυτόχρονα συγκροτεί και κατατρώγει την ταυτότητά του. Τα συστατικά του άγχους συμπυκνώνονται σ' ένα χωρίο γραμμένο στο Βερολίνο, στις 17 Μαΐου 1843 (*Papirer*, iv. A. 107):

> Αν, όμως, έπρεπε ν' αρχίσω τις εξηγήσεις, θα ήμουν υποχρεωμένος να την μυήσω σε τρομερά πράγματα, στην σχέση μου με τον πατέρα μου, στην μελαγχολία του, στα αιώνια σκοτάδια που ελλοχεύουν στο βάθος της ψυχής μου, στα παραστρατήματά μου, στις απολαύσεις μου και στις υπερβολές μου, που ίσως και να μην είναι τόσο τρομερές στα μάτια του Θεού, γιατί είναι ο φόβος που μ' έσπρωξε στα άκρα, και πού να ζητήσω κάτι να κρατηθώ, αφού γνώριζα, ή υποφιαζόμουν, ότι ο μοναδικός άνθρωπος που σεβόμουν για την εξουσία και την δύναμή του είχε κι αυτός κλονιστεί;[61]

Το αυτοβιογραφικό περιεχόμενο, η σφοδρότητα και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας της αυτοπροβολής, που διαμορφώνουν την ανάγνωση της «Αντιγόνης», στην οποία προβαίνει ο Κίρκεγκωρ, είναι αναμφισβήτητα. Όμως, όπως η στυλιστική μορφή της παραβολής εκφράζει έξοχα μια γενικότερη ρομαντική σύμβαση, έτσι και τα στοιχεία αυτοπροσωπογραφίας είναι όχι μόνο συγκρίσιμα με πολυάριθμα σύγχρονά τους κείμενα (για παράδειγμα τα απόκρυφα νεανικά γραπτά του Νιούμαν [Newman] ή του Πούσεϊ [Pusey]), αλλά και μέρος ενός ολότελα αντικειμενικού κειμενικού περιβάλλοντος. Και είναι αυτό που ενδιαφέρει, σε τελευταία ανάλυση. Μόνο χάρις σ' αυτό το γεγονός μπορεί ο λόγος του Κίρκεγκωρ να συνεχίσει να αξιώνει την προσοχή μας στο πεδίο της φιλοσοφίας, της θεολογίας και της ψυχολογίας. Το *Είτε-είτε* δεν είναι απομνημονεύματα ασθενείας, όσος πόνος κι αν βρίσκεται στην βάση του, αλλά έξοχα ελεγχόμενη διανοητική έρευνα και επιχειρηματολογία.

---

61. Πρβλ. E. Hirsch, ό.π., 104. W. Rehm, ό.π., 407 και 460 κ.ε. για απόπειρες διαλεύκανσης του νοήματος αυτού του κειμένου.

Οι προκαταρκτικές παρατηρήσεις γύρω από το αρχαίο και το νεώτερο τραγικό δράμα κατέστησαν σαφές ότι ο Κίρκεγκωρ, όπως ο Πασκάλ και ο Άγιος Αυγουστίνος πριν από αυτόν, παλεύει με το παράδοξο της «αθώας ενοχής», της κληρονομιάς του προπατορικού αμαρτήματος στην ψυχή και την σάρκα του ατόμου. Ο χριστιανισμός και η αναστοχαστική νεωτερικότητα έχουν αποδώσει σε τούτο το παράδοξο έναν απτό χαρακτήρα που απουσιάζει από την ελληνική «αφέλεια», από την πρωταρχική ιδέα περί του σκοτεινού πεπρωμένου του ήρωα. Ο Κίρκεγκωρ βρίσκει στις σχέσεις της *δικής του* Αντιγόνης με τον Οιδίποδα μιαν ιδιαίτερα παραστατική, συμπυκνωμένη παρουσίαση (αργότερα θα χρησιμοποιήσει τον όρο «ενσάρκωση») του κληρονομικού πεπρωμένου, με το αρχαίο νόημα, και της αναστοχαστικής κατανόησής του, με το νεώτερο νόημα του όρου. Μια τέτοια ανάγνωση υπόσχεται διαύγαση του μυστηρίου της μεταβίβασης της αμαρτίας από γονείς σε παιδιά, μεταβίβασης την οποία τελικά αναιρεί η λύτρωση που επαγγέλλεται ο Χριστός, αλλά παρ' όλα αυτά εκείνη παραμένει υπαρξιακά εν δράσει στο ανθρώπινο γένος. Είναι αναντίρρητο το ότι βάρυνε τον Κίρκεγκωρ ο τρόμος από μια συγκεκριμένη κληρονομιά αμαρτίας, αυτό που ο Ρεμ αποκαλεί «αρνητική ευλογία». Όμως, η σχέση μεταξύ Αντιγόνης και Οιδίποδα, όπως εκείνος την παρουσιάζει, είναι αντιπροσωπευτική ενός κλασικού θεολογικού παραδόξου, καθώς και των πνευματικών-ψυχολογικών συνεπειών αυτού του παραδόξου, σε κλίμακα πολύ ευρύτερη, πολύ αντικειμενικότερη από την κλίμακα μιας προσωπικής κρίσης.

Αυτό ισχύει, επίσης, για το θέμα της εχεμύθειας που τον κατατρύχει. Ο Γιουβενάλης και οι πατέρες της Εκκλησίας είχαν αποφανθεί ότι από άποψη εχεμύθειας οι γυναίκες είναι σαν τρύπιο δοχείο. Αυτή η «κοινοτοπία» είχε τροφοδοτήσει για πολλούς αιώνες κηρύγματα και σάτιρες. Ο ρομαντισμός την αντέστρεψε. Μόνο στην γυναίκα βρίσκει ένα μυστικό την ιδιαίτερη κατοικία του. Μέσα από αυτήν ακριβώς την ικανότητά της να

τηρεί ένα μυστικό, στην ανάγκη ως τον τάφο, η γυναίκα απέκτησε ξεχωριστό πάθος και ευγένεια. Οι λόγοι αυτής της αντιστροφής στην διαλεκτική και την φαινομενολογία της εχεμύθειας δεν είναι σαφείς. Συνδέονται, πιθανόν, με αλλαγές ως προς την αντίληψη του ενός φύλου για το άλλο στον πυρήνα της ερωτικής και κοινωνικής ευαισθησίας[62]. Όμως, οι λογοτεχνικές μαρτυρίες περί αυτού είναι αδιαμφισβήτητες.

Το ότι η σαγήνη της εχεμύθειας, αλλά και της σιωπής, που είναι η φωνή της εχεμύθειας, είχε κυριεύσει τον Κίρκεγκωρ είναι προφανές. Ψευδώνυμα όπως Frater Taciturnus και Johannes de Silentio (Σιωπηλός Αδελφός, Ιωάννης της Σιωπής) περιέχουν μιαν ολόκληρη ψυχολογία αυτοαπομόνωσης και απόκρυψης. Από μίαν άποψη, ο πλατειαστικός λόγος των δημοσιευμένων κειμένων του Κίρκεγκωρ είναι στην πραγματικότητα προσπάθεια να φυλάξει το απαραβίαστο μιας κεντρικής περιοχής άρρητης μυστικότητας. Εξίσου προφανής είναι και η συγκεκριμένη ταύτιση του Κίρκεγκωρ με αυτές τις «νύμφες της σιωπής», την Αντιγόνη και την Κορντήλια. Η γειτνίαση αυτών των δύο προσωπικοτήτων στο *Είτε-είτε*, όπου η Κορντήλια είναι η λεία του διαφθορέα, αφήνει να εννοηθεί ότι ο Κίρκεγκωρ ενδέχεται να είχε διαβλέψει τις προβληματικές συγγένειες ανάμεσα στις μορφές του Οιδίποδα και του Ληρ. Επίσης, ο τραγικός χωρισμός με την Ρεγκίνε Όλσεν όντως θεωρείται από τον «Κίρκεγκωρ -Αντιγόνη» ότι απορρέει από ένα απόλυτο και από μια καταπιεστική παρόρμηση ανείπωτης εχεμύθειας. Ωστόσο, ο χειρισμός αυτού του θέματος από τον Κίρκεγκωρ δεν είναι λιγότερο εκλεπτυσμένος ή έμμονος απ' ό,τι ο χειρισμός του από άλλους ρομαντικούς. Γύρω από τον ίδιον ακριβώς άξονα κινούνται τα δράματα και τα διηγήματα του Κλάιστ: η Αλκμήνη, η Kätchen, η Πενθεσίλεια, η Μαρκησία φον Ο. είναι βασανισμένοι αλλά καθαγιασμένοι φορείς ενός κυρίαρχου μυστικού. Συνεπώς, η Αντιγόνη του

62. Πρβλ. P.Boutang, Ontologie du secret (Paris, 1973), 125-43.

Κίρκεγκωρ μαζί με τις ρομαντικές εν σιωπή αδελφές της εκφράζουν πολλά περισσότερα από μια προσωπική ασφυξία.

Αυτές ανήκουν, κατά πάσαν πιθανότητα, σε μια κριτική, εύγλωττη και πανταχού παρούσα κατά τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα, ενάντια στις νέες τεχνολογικές, δημοσιογραφικές επιδρομές στην πνευματική αυτονομία του ατόμου. Πώς γίνεται να παραμείνει κανείς *hin enkelte* («το συγκεκριμένο άτομο»), αυτή η μοναδική παρουσία που χωρίς αυτήν δεν μπορεί να υπάρξει ούτε ακεραιότητα ούτε αυτοαναγνώριση του πνεύματος, εν όψει μιας θορυβώδους μαζικής κουλτούρας; Αυτό το ερώτημα ήταν για τον Κίρκεγκωρ τόσο πιεστικό όσο ήταν και για τον Καρλάυλ (Carlyle) ή για τον Έμερσον (Emerson), λόγου χάριν. Μια απάντηση έγκειται στο να διαφυλάσσεις κάποιο μυστικό, κάποιο μυστικό αρκετά σοβαρό και εκτεταμένο, ώστε να προφυλάσσει την ψυχή από τον διασκορπισμό.

Μένει, ακόμη, ένα ζήτημα για να τονίσουμε. Η σκέψη του Κίρκεγκωρ βρίθει δραματικών παραβολών. Γύρω από χαρακτήρες και επεισόδια από την Γραφή, από την κλασική και νεώτερη λογοτεχνία, από το ιστορικό αφήγημα ο Κίρκεγκωρ συμπυκνώνει τα νοήματά του και τους προσδίδει «πλάγια αμεσότητα». Πολύ συχνά το αποφασιστικό μυστήριο της σχέσης πατέρα και γιου το εξετάζει με αναφορά στον Δαβίδ και τον Σολομώντα, στον Αβραάμ και τον Ισαάκ[63]. Ο Δον Ζουάν ενσαρκώνει την κατηγορία του αισθητικού-αισθησιακού. Ο Φάουστ είναι αλληγορικό σύμβολο του ατελούς περάσματος από το διανοητικό στο θεολογικό. Έτσι, υπάρχει μια πράξη προμελετημένης επιλογής στην υιοθέτηση της Αντιγόνης για να αντιπροσωπεύσει τον ίδιο τον Κίρκεγκωρ στην σχέση του με τον πατέρα του και με την Ρεγκίνε Όλσεν. Είμαι δε πεπεισμένος ότι ο λόγος για αυτήν την επιλογή πρέπει να εντοπισθεί στην επιρροή του Χέγκελ στον Κίρκεγκωρ. Η εγελιανή Αντι-

63. Κάποια στιγμή προσεγγίζει άμεσα την Αντιγόνη, στον Δαβίδ και στον Σολομώντα. Βλ. σημ. 5669, με χρονολογία 1843, στο *Journals and Papers*, v, Part One.

γόνη είναι που βρίσκεται πίσω από την βασανισμένη σιλουέτα του *Είτε-είτε*. Οι ευαίσθητες κεραίες του Κίρκεγκωρ τον προειδοποίησαν για το πόσο ξεμυαλισμένος (και η λέξη δεν είναι αρκετά δυνατή) ήταν ο Χέγκελ με την Αντιγόνη του Σοφοκλή. Του επέστησαν την προσοχή σε αυτό το στοχαστικό πάθος που είχε υψώσει την κόρη του Οιδίποδα πάνω από τον Σωκράτη και ίσως πάνω από τον Χριστό. Το να μεταπλάσει το πρόσωπο της Αντιγόνης σύμφωνα με τους δικούς του εναγώνιους-ειρωνικούς σκοπούς, το να την κάνει μυστικά *δική του*, σήμαινε, για τον Σαίρεν Κίρκεγκωρ, ότι ανασκάπτει και προκαλεί το εγελιανό σύστημα στο νευρικό του κέντρο. Οι αναγνώσεις και οι μεταμορφώσεις της *Αντιγόνης* που προτείνονται από τον Χέγκελ και τον Κίρκεγκωρ, όσο κι αν είναι διαφορετικές, και από ορισμένες απόψεις αντιθετικές, εν τούτοις παραμένουν αχώριστες.

6

Οι σχέσεις του Χέγκελ με τον Χαίλντερλιν υπήρξαν από τις πλέον πολύπλοκες και εύθραυστες που έχουν καταγραφεί. Του Γκαίτε οι σχέσεις με τον Χαίλντερλιν ήταν από τις πλέον αρνητικές. Έχει γίνει περιβόητη η έντονη απαρέσκειά του, όταν στα 1804 διάβασαν ένα χωρίο της *Αντιγόνης* σε αυτόν και τον Σίλλερ, ανάγνωση που το κίνητρό της ήταν η συγκατάβαση. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι το όνομα του Χαίλντερλιν, πόσο μάλλον η ερμηνεία του στον Σοφοκλή, έφτασαν ποτέ στα αυτιά του Κίρκεγκωρ.

Κατά τον Γκαίτε και τον Σίλλερ, ο τρόπος, με τον οποίον πραγματεύθηκε ο Χαίλντερλιν το αρχαίο κείμενο, ήταν ολοφάνερη απόδειξη της πνευματικής κατάρρευσης, της *Umnachtung* (κυριολεκτικά, σημαίνει «νύχτωμα, βύθισμα στο σκότος»), από την οποίαν

υπέφερε ο ποιητής από το 1804 μέχρι τον θάνατό του, στα 1843. Την ίδια άποψη υιοθετεί ο Σέλλινγκ στο γράμμα του στον Χέγκελ τον Ιούλιο του 1804. Αυτό το ακτινοβόλο ον, που κατεχόταν από τον Απόλλωνα και βασανίστηκε από προσωπικές ατυχίες, έχει χάσει το λογικό του. Οι εκδόσεις του Χαίλντερλιν, που έγιναν στα 1808 και 1846, απηχούν τούτη την διάγνωση. Οι «μεταφράσεις» από τα αρχαία ελληνικά είναι άνω ποταμών, σκοτεινά πράγματα, που πρέπει να γίνουν κατανοητά ως τραγικές ενδείξεις πνευματικής κρίσης και παρακμής. Ακόμη και οι προσεκτικές παρατηρήσεις του Βίλχελμ Ντίλταϋ (Wilhelm Dilthey) στο *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) βρίσκονται στον ίδιον παρονομαστή. Μόνον όταν ο Νόμπερτ φον Χέλλινγκρατ (Norbert, von Hellingrath) δημοσιεύσει στα 1911 την εμπνευσμένη έκδοση των μεταφραστικών εκδοχών του Χαίλντερλιν από τον Πίνδαρο, θα ιδωθεί με θετικό πνεύμα το όλο πρόβλημα του σκοπού και της νομιμότητας αυτών των μεταφράσεων από τα ελληνικά, καθώς και του αποφασιστικού ρόλου που παίζουν αυτές στην ύστερη ποίηση του Χαίλντερλιν. Την εποχή των διαλέξεων του Χάιντεγκερ για τον Χαίλντερλιν στα 1940 η επαναξιολόγηση υπήρξε δραματική. Ο Καρλ Ράινχαρτ (Karl Reinhardt), ο διαπρεπέστερος από τους μελετητές του Σοφοκλή, μπορούσε να δηλώνει το 1951 ότι ο *Oedipus der Tyrann* και η *Antigonä* του Χαίλντερλιν δεν ήταν ούτε αποτυχημένες απόπειρες ούτε παράγωγα της παραφροσύνης, αλλά «η υψηλότερη ποίηση, εύστοχη μέχρι τέλους». Κατά τον Βόλφγκανγκ Σάντεβαλτ (Wolfgang Schadewaldt), ο Σοφοκλής του Χαίλντερλιν εμφανίζει μια δύναμη διείσδυσης στο αρχαίο πρωτότυπο, μιαν αυθεντία βαθιάς κατανόησης, που καμιά άλλη μετάφραση ή κριτική, σε οποιανδήποτε γλώσσα, δεν μπορεί να συναγωνισθεί[64].

64. Πρβλ. K. Reinhardt, «Hölderlin und Sophokles» στο A. Kelletat (ed.) *Hölderlin* (Tübingen, 1961), 303. Αυτό το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1951. Βλ. επίσης W. Schadewaldt, «Hölderlins Übersetzung des Sophokles», στο J. Schmidt (ed.), *Über Hölderlin* (Frankfurt-on-Main, 1970).

Αυτές είναι οι κρίσεις των κλασικών φιλολόγων και των ελληνιστών. Ωστόσο, η εκ νέου ανακάλυψη των «μεταφράσεων» από τον Σοφοκλή που έκανε ο Χαίλντερλιν, και ιδιαίτερα της *Antigonä* του, έχει ξεπεράσει κατά πολύ την σφαίρα των κλασικών σπουδών. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι αυτό το κείμενο είναι αποφασιστικής σημασίας για την νεώτερη ερμηνευτική, για την θεωρία και την πράξη της σημασιολογικής κατανόησης. Η *Antigonä* σπρώχνει στα άκρα την ριζοσπαστικοποίηση των λεκτικών και συνταχτικών μέσων, την μετατόπιση από τις συμβάσεις περί λογικής ακολουθίας και από την εξωτερική αναφορά του κοινού λόγου προς μιαν εσωτερικευμένη συνοχή ομάδων από μεταφορές και εικόνες, πράγμα που καθιστά το ύστερο έργο του Χαίλντερλιν πρωταρχική πηγή του μοντερνισμού. Εξήντα χρόνια πριν από την *Hérodiade* του Μαλλαρμέ (σημειωτέον ότι ο Μαλλαρμέ είχε πλήρη επίγνωση της εγελιανής δραματοποίησης της γλώσσας, του ότι ο Χέγκελ συνελάμβανε την γλώσσα ως προνομιακή αναπαράσταση του πώς το υποκείμενο «σφυρηλατεί» την ίδια του την συνείδηση), η *Antigonä* του Χαίλντερλιν, στην οποία οι «παρατακτικοί», δηλαδή «ασυνεχείς», «ελλειπτικοί», φαινομενικά κατακερματισμένοι τρόποι σχέσης φαίνονται να προεικονίζουν το κείμενο του Μαλλαρμέ, είχε θέσει εκείνα τα θεμελιώδη ερωτήματα γύρω από το *status* του νοήματος, που αποτελούν το αντικείμενο της νεώτερης σημειωτικής και της «γραμματολογίας». Το αποκλειστικά για μυημένους, αλλά απαραίτητο δοκίμιο, που έγραψε στα 1923 ο Βάλτερ Μπένγιαμιν για την φύση και τα όρια κάθε μετάφρασης, είναι σχολιασμός πάνω στον Πίνδαρο και τον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν. Η μεταφραστική πρακτική του Χαίλντερλιν είναι ταυτόχρονα η πηγή των στοχασμών του Μπένγιαμιν και το διφορούμενο ιδεώδες, προς το οποίο τείνουν αυτοί οι στοχασμοί – διφορούμενο, διότι ο Χαίλντερλιν εισορμά στο πρωτότυπο με τέτοια σφοδρότητα, ώστε, κατά τα λεγόμενα του Μπένγιαμιν, «οι πόρτες της γλώσσας κλείνουν πίσω από τον μεταφραστή». Ούτε πάλι είναι τυχαίο το ότι οι μελετητές της ποιητικής και της γλώσσας που συμφωνούν περισσότερο με τον Λακάν και τον Ντεριντά, απο-

δίδουν στην *Antigonä* του Χαίλντερλιν ρόλο υποδείγματος στα πλαίσια της αναλυτικής τους[65]. Επιπλέον, ακριβώς στο μέτρο που η σύγχρονη μεταφυσική και η επιστημολογία βλέπουν στην γλώσσα το κομβικό σημείο των ενδιαφερόντων τους, ο Σοφοκλής του Χαίλντερλιν καθίσταται θέμα φιλοσοφικής συζήτησης. Δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε την *Antigonä* του 1804 από σημαντικές αρχές του δόγματος του Χάιντεγκερ για την εξορία του ανθρώπου από μια φυσική τάξη «δεσίματος με την γη» και πολιτικής ύπαρξης, για την προσπάθεια παλιννόστησης, ούτε από το Χαϊντεγκεριανό πρότυπο του *Λόγου*, της αυτόνομης ακτινοβολίας της ομιλίας, όταν αυτή «ρέει προς το μέρος μας» μέσα από την μεγάλη ποίηση[66]. Σε πιο περιορισμένα αν και ακόμη ευρέα όρια, οι διασκευές του Σοφοκλή από τον Χαίλντερλιν βρίσκονται στην καρδιά του επίμαχου προβλήματος της εξέλιξης και των κρίσεων της γερμανικής ευαισθησίας. Η μετατόπιση από έναν «αττικό ιδεαλισμό», όπως εκφράστηκε από τον Βίνκελμαν, τον Γκαίτε, τον Σίλλερ, καθώς και από τον νεαρό Χέγκελ, σε μια βίαιη, μετασχηματιστική ιδιοποίηση των αρχαίων θεών, στους τελευταίους ύμνους του Χαίλντερλιν, στις διασκευές του Πινδάρου και στις μεταφράσεις από τον *Οἰδίποδα Τύραννο*, την *Ἀντιγόνη*, τον *Αἴαντα*, καθώς και σε ό,τι σώζεται από τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, αυτή η μετατόπιση ενσαρκώνει μιαν επιλογή ακρότητας, μιαν επένδυση στην εμμονή, που θα βρει τα λογικά της συνε-

65. Πρβλ. P. Lacoue-Labarthe, *Hölderlin: L' Antigone de Sophocle suivi de la césure du spéculatif* (Paris, 1978).

66. Σημαντικά κείμενα από το έργο του Χάιντεγκερ, για την *Ἀντιγόνη* του Σοφοκλή και για την ερμηνεία του Σοφοκλή από τον Χαίλντερλιν παραμένουν, ακόμη, αδημοσίευτα. Ωστόσο, πρβλ. την *Εἰσαγωγή στήν Μεταφυσική* (μτφρ. Χ. Μαλεβίτση, εκδ. Δωδώνη, χ.χ.) και «Hölderlins Erde und Himmel» στο *Hölderlin-Jahrbuch*, xi (1958-60) (Tübingen, 1960). Οι απόψεις του Χάιντεγκερ για τον *Oedipus der Tyrann* και για την *Antigonä* καθρεφτίζονται πιστά στον πρόλογο του Jean Beaufret, στο *Hölderlin: Remarques sur Oedipe / Remarques sur Antigone*, μτφ. και σημ. του F. Fédier (Paris, 1965). Το βιβλίο του B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger* (2nd edn, Zurich, 1954) παραμένει η πλέον ευμενής γενική πραγμάτευση αυτής της σύζευξης ποίησης και φιλοσοφίας.

πακόλουθα στην βαγκνερική «ολικοποίηση» του αισχυλείου προηγουμένου, καθώς και στον τραγικό ελληνισμό του Νίτσε.

Επομένως, στην αποστροφή που εξέφρασε ο Γκαίτε για το κείμενο του Χαίλντερλιν υπάρχουν πολύ περισσότερα πράγματα από την καθιερωμένη περιφρόνηση προς τον ερασιτεχνισμό και τους υψηλούς τόνους. Ο Γκαίτε αντιλήφθηκε μια τέτοια συγκινησιακή γύμνια, μια τέτοια στρατολόγηση του άλογου στοιχείου, η οποία θα μπορούσε να ξυπνήσει ολέθριες χορδές στον γερμανικό πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα (όχι λιγότερο από την *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ [Kleist], ιδιοποίηση του αρχαίου εξίσου αφόρητη για τον Γκαίτε). Η αντίθεση ανάμεσα στην σχέση του Γκαίτε με τον Σοφοκλή, στην *Ιφιγένεια*, από την μια, και στην συνάντηση του Χαίλντερλιν με τον Σοφοκλή, από την άλλη, είναι ακριβώς η αντίθεση ανάμεσα σ' έναν ευρωπαϊκό κλασικισμό, έναν κώδικα ισορροπημένου ύφους αντλημένον από τον αναγεννησιακό ανθρωπισμό, από την μια, και σε μια νέα αυτοκαταστροφική αναρχία από την άλλη. Το παράδοξο της «κυριαρχικής υποταγής» στο αρχαϊκό πρωτότυπο, όπως επιδιώκει να την επιβάλει ο Χαίλντερλιν, φέρει εντός του τα σπέρματα της καταστροφής. Το ότι αυτά τα σπέρματα προέρχονταν από τον Σοφοκλή, τον πιο ισορροπημένο από τους τεχνίτες του λόγου, πρέπει να φάνηκε στον Γκαίτε ως κατ' εξοχήν βιασμός.

Κάθε πτυχή του εγχειρήματος του Χαίλντερλιν έχει μελετηθεί εκ του σύνεγγυς – αν και μένει να γίνουν πολλά, σε ό,τι αφορά την ακριβή οφειλή των Νίτσε και Χάιντεγγερ στον «ελληνισμό» του Χαίλντερλιν, καθώς και σε ό,τι αφορά αυτήν καθαυτήν την πραγματική, λέξη προς λέξη υφή τούτων των εκδοχών του Σοφοκλή. Δεν χρειάζεται να επιμείνουμε σε ζητήματα γενικώς γνωστά[67]. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι πώς αποδίδει ο Χαίλντερλιν το νόημα του έργου του Σοφοκλή και, ιδιαίτερα, πώς ερμηνεύει τους

67. Χρήσιμα είναι τα ακόλουθα: M. Corssen, «Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophokles-Deutung», *Hölderlin-Jahrbuch*, iii (1948-9) (Tübingen, 1949)· W. Schadewaldt (ed.), *Sophokles. Tragödien. Deutsch*

χαρακτήρες της Αντιγόνης και του Κρέοντα. Πώς ερμήνευσε την θανάσιμη σύγκρουσή τους; Τι μπορούμε να πούμε για την ερμηνεία του, εν συγκρίσει προς τις αναγνώσεις που προτάθηκαν, περίπου την ίδια περίοδο, από τους Χέγκελ, Γκαίτε και Κίρκεγκωρ; Για να μπορέσουμε όμως να απαντήσουμε σ' αυτές τις ερωτήσεις, είναι αναγκαίο να εξετάσουμε, έστω συνοπτικά, την σύνθεση του κειμένου του Χαίλντερλιν και να ορίσουμε τα κύρια ζητήματα που προκύπτουν από την δική του θεωρία και πράξη γλωσσικής μεταγραφής. Και τούτο διότι το θεμελιώδες γεγονός είναι εκείνο της αρμονίας, της αδιαιρετότητας σε συνθήκες πίεσης. Ούτε μια γλωσσική λεπτομέρεια της *Antigonä* του Χαίλντερλιν, ούτε μία άποψη των σχέσεων (ακολουθίας ή αντίθεσης) μεταξύ αυτού του τελικού έργου και των λυρικών, δραματικών ή μεταφραστικών κειμένων του Χαίλντερλιν που προηγήθηκαν, δεν είναι άσχετη προς το βασικό ερώτημα της ερμηνείας. Στον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν, ποιητική και ερμηνευτική, φιλολογία και πολιτική είναι αυστηρά αδιαχώριστες. Όπως θα δούμε, η ίδια η πράξη της μετάφρασης είναι μια κρίσιμη στιγμή στα πλαίσια ενός ευρύτερου σχεδίου. Το ιδεώδες είναι η συγχώνευση, μια παλιννόστηση (τραγικά ματαιωμένη) στην ενότητα συνείδησης και κόσμου. Πρόκειται για την ίδια κίνηση που είχαμε παρατηρήσει στην *Φαινομενολογία* του Χέγκελ. Μετά τον Καντ, η φιλοσοφία και η λυρική φαντασία είναι η καταγραφή μιας περιπλάνησης που οφείλεται στην εσωτερική εξορία. Το πρώτο στάσιμο της σοφόκλειας *Άντιγόνης* είναι η λυδία λίθος της.

Οι προσπάθειες του Χαίλντερλιν να μεταφράσει Σοφοκλή πιθανότατα ανάγονται στον καιρό της φιλίας του με τον Χέγκελ

---

von Friedrich Hölderlin (Frankfurt-on-Main, 1957)· Fr. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen* (2nd edn., Stuttgart, 1961)· W. Binder, «Hölderlin und Sophokles», *Hölderlin-Jahrbuch*, xvi (1969-70) (Tübingen, 1970)· R.B. Harrison, *Hölderlin and Greek Literature* (Oxford, 1975)· B. Böschenstein, «Die Nacht des Meers: Zu Hölderlins «Übersetzung des ersten Stasimons der 'Antigonae'», στο U. Fülleborn and J. Krogoll (edd.), *Studien zur deutschen Literatur* (Heidelberg, 1979).

και τον Σέλλινγκ, στην Τυβίγγη. Η μετάφραση ενός χορικού από τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ* μπορεί να τοποθετηθεί στα 1796. Το φθινόπωρο του 1799 γεννήθηκε μια πρώτη εκδοχή του στασίμου-φετίχ της *Ἀντιγόνης*[68]. Αργότερα, την ίδια χρονιά, ο Χαίλντερλιν έγραψε το επίγραμμα που προσδιορίζει μια τουλάχιστον σημαντική πλευρά της πίστης του στον Σοφοκλή:

Πολλοί προσπάθησαν μάταια να εκφράσουν την χαρά με τρόπους χαρούμενους.
Εδώ επιτέλους μου μιλά, εδώ μέσα στην θλίψη εκφράζεται ολάκερη.

(Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus).

Ο Χαίλντερλιν εργάστηκε στον *Oedipus der Tyrann* και στην *Antigonä* από το 1797 μέχρι το 1804. Η κύρια περίοδος μετάφρασης φαίνεται πως εκτείνεται από την άνοιξη του 1801 έως το φθινόπωρο του 1802. Είναι βέβαιο ότι και τα δύο κείμενα είχαν προχωρήσει αρκετά τον Ιούνιο του 1802, την στιγμή της θλιβερής επιστροφής του Χαίλντερλιν από μια περίοδο όπου είχε δουλέψει οικοδιδάσκαλος στο Μπορντώ. Ένας αριθμός αναθεωρήσεων, που αφορούν κυρίως την *Antigonä*, πραγματοποιήθηκαν κατά την διάρκεια του ψυχολογικά και υλικά καταστροφικού έτους 1803. Ο Χαίλντερλιν εξασφάλισε εκδότη το καλοκαίρι του ίδιου έτους και έστειλε το χειρόγραφο στις 8 Δεκεμβρίου. Τα δύο δράματα εκδόθηκαν τον Απρίλη του 1804, με πολυάριθμα τυπογραφικά λάθη, και πάλι ιδιαίτερα στην *Antigonä*. Ίσως ο Χαίλντερλιν εργαζόταν στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ* και στον *Αἴαντα*, έργο που, όπως θα δούμε, το θεωρούσε ως ιδιαίτερα συγγενικό με την *Ἀντιγόνη*, αμέσως πριν από την κατάρρευσή του, το καλοκαίρι του 1804. Αυτά τα έργα επρόκειτο ν' αποτελέσουν τον τρίτο και τον τέταρτο τόμο μιας απόδοσης όλων των τραγωδιών του Σοφοκλή.

68. Πρβλ. B. Böschenstein, op. cit., για μιαν οξυδερκή σύγκριση αυτής της πρώιμης εκδοχής με εκείνην του 1804.

Στο παλίμψηστο του Σοφοκλή του Χαίλντερλιν μπορούμε να ξεχωρίσουμε τουλάχιστον τρία επίπεδα μετάφρασης, ταυτόχρονα συστηματικά και εμπειρικά. Ωστόσο, δεν μπορούμε να τα διακρίνουμε ξεκάθαρα, οπότε κάθε κάθετη, χρονολογική διαίρεση αποτελεί υπεραπλούστευση. Ήταν τόσο μεγάλη η διαρκής πίεση σκέψης και τεχνικού πειραματισμού, την οποίαν ασκούσε ο Χαίλντερλιν στο πρόβλημα της μετάφρασης ως συνόλου, καθώς και στις σχέσεις, δραματικές στην μετάφραση, ανάμεσα σε μια αρχαία πηγή και στα νεώτερα μέσα μετασχηματιστικής κατανόησης, ώστε οι διαφορετικές στρατηγικές κατανόησης της μεταγραφής εισχωρούν η μια στην άλλη ουσιαστικά σε όλη την έκταση του κειμένου. Χονδρικά, υπάρχει μια πρώιμη μέθοδος, αντιπροσωπευτικά της οποίας μπορούμε να θεωρήσουμε το στάσιμο της *Antigonä* το 1799 και την μετάφραση του προλόγου από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Αυτή είναι η περίοδος του «κλασικού ιδεαλισμού», κατά την οποίαν ο Χαίλντερλιν, συχνά ακολουθώντας τον Σίλλερ, επιδιώκει να αποδώσει το ελληνικό πρωτότυπο «πιστά, αλλά και ελεύθερα». Ο στόχος είναι να δώσει ένα γερμανικό κείμενο, στο οποίο το νόημα και η φωτεινή δύναμη των Ελλήνων τραγικών να είναι ολοφάνερα, αλλά το γλωσσικό ιδίωμα, ο ρυθμός και οι ρητορικές συμβάσεις να μην βιάζουν την μητρική γλώσσα. Αυτή η μεταγραφή είναι δυνατή, ακριβώς επειδή η μητρική γλώσσα βρίσκεται τώρα σε μία πρωτόφαντη κατάσταση εθνικής αυτοπεποίθησης. Μπορούμε να βρούμε σημαντικά ίχνη αυτής της «ελευθέριας πιστότητας» σε όλη την έκταση του *Oedipus* του Χαίλντερλιν. Στην *Antigonä* του αυτά εμφανίζονται σπανιότερα. Το δεύτερο επίπεδο (μα μήπως αυτό δεν λειτουργεί ήδη σε κάποια από τα νεανικά ποιήματα του ίδιου του Χαίλντερλιν, στον τρόπο με τον οποίον αυτός χειρίζεται τα ίδια τα γερμανικά;) είναι αυτό της αδιάλλακτης κυριολεξίας. Το συγκεκαλυμμένο πρότυπο είναι αυτό της κατά λέξιν μετάφρασης, της λέξης προς λέξη αντιστοιχίας, άσχετα από τους κανόνες που διέπουν την χρήση των λέξεων, την γραμματική και

το ύφος στην μητρική γλώσσα του μεταφραστή. Πάνω σε αυτήν ακριβώς την βίαιη «κυριολεκτικότητα», και αναφερόμενος στην μετάφραση των πινδαρείων ωδών που έκανε ο Χαίλντερλιν, βασίζει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν την δική του θεωρία για την απόλυτη μετάφραση και την σύγκλιση όλων των εγκόσμιων γλωσσών προς μία πρωταρχική πηγή τέλειας ενότητας και πανομοιοτυπίας. Μια τέτοια κυριολεξία ακολουθείται, στο μέτρο του δυνατού, στην μετάφραση ιερών και λειτουργικών κειμένων, καθώς και στον λέξη προς λέξη, φράση προς φράση σχολιασμό που εμπνέουν αυτά. Είναι, λοιπόν, πιθανό το πιετιστικό υπόβαθρο του Χαίλντερλιν, όπως και ο «ταλμουδισμός» του Μπένγιαμιν, να παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτήν την παράδοξη βλέψη. Ο αναγκαστικός, αλλά συχνά διεισδυτικός «εξαττικισμός» των γερμανικών που προκύπτει έτσι, με την επινοητικότητα ενός «διάφανου» ιδιώματος και με την εξάρθρωση των προτασιακών δομών, των σχέσεων υποτάξεως μεταξύ προτάσεων, της συμφωνίας των μετοχών, είναι αισθητός στον *Oedipus der Tyrann* και έντονος στην *Antigonä*. Η υιοθέτηση από τον Χαίλντερλιν τεχνικών κυριολεξίας και η συνακόλουθη αποξένωση από τα «φυσικά» γερμανικά πρέπει να ήταν κυρίαρχες στα 1801-2. Ωστόσο, και ως προς αυτό επίσης υπάρχουν προηγούμενα στην ίδια του την στιχουργία, καθώς και σ' εκείνα τα στοιχεία του ύφους του νεαρού Χαίλντερλιν, τα οποία απορρέουν από τον λυρικό εξτρεμισμό του Κλόπστοκ (Klopstock).

Μετά την επιστροφή του από την Γαλλία και σε περίοδο μέγιστης προσωπικής έντασης, ο Χαίλντερλιν αρθρώνει και χρησιμοποιεί έναν τρίτον τρόπο μεταμορφωτικής μεταγραφής. Δεν αποκλείεται ότι σε αυτόν τον τρόπο και στην εφαρμογή του στον Σοφοκλή, μετά το καλοκαίρι του 1802, ενδέχεται να λανθάνουν συμπτώματα, συμβολικοί δείκτες, της *Umnachtung* του Χαίλντερλιν. Όμως, δεν είναι αυτό που ενδιαφέρει. Ακόμη και στην επιτακτική του ακρότητα, αυτό το τρίτο επίπεδο θεωρίας και πράξης, που ίσως είναι το συναρπαστικότερο και το επιστη-

μολογικά προκλητικότερο στην ιστορία της τέχνης της μετάφρασης, αντιπροσωπεύει μια κατανοητή, εσωτερικά συνεπή εξέλιξη των απόψεων του Χαίλντερλιν για την γλώσσα και την κοινωνία. Ενσαρκώνει ένα θεμελιώδες μέρος της εξεικόνισης, από τον Χαίλντερλιν, της ανθρώπινης κατάστασης σε φυσικό, πολιτικό και θρησκευτικό πλαίσιο. Αν την θεωρήσουμε ως «απλώς» μια θεωρία περί ποιητικής μετάφρασης, πολλώ δε μάλλον ως παθολογικό φαινόμενο, τότε την αποκόπτουμε από μια ζωτική οντότητα.

Αυτή η τελική έννοια της κίνησης της σημασίας ανάμεσα στο πρωτότυπο ελληνικό κείμενο και στην γερμανική εκδοχή του, ανάμεσα στον Σοφοκλή και στον Φρίντριχ Χαίλντερλιν, προσδίδει στην χρονική απόσταση ανάμεσα στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα και στην Γερμανία του δέκατου ένατου έναν δυναμικό, τελεολογικό χαρακτήρα. Ο ίδιος ο χρόνος, στον οποίον ο ύστερος Χαίλντερλιν αποδίδει ένα μυστήριο ως προς τον σκοπό και την δημιουργική ενέργεια, στενά σχετιζόμενο με την φύση του θεϊκού – ο Ζευς, ο Διόνυσος, ο Χριστός όπως έρχεται μετά από αυτούς, είναι «πατέρες του χρόνου» και προϊστανται στα γυρίσματά του – μετασχηματίζει το κλασικό κείμενο. Εντούτοις, δεν το μετασχηματίζει απλώς, με την έννοια κατά την οποία θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα νοήματα του Σοφοκλή τροποποιούνται, αλλοιώνονται, πιθανόν και εμπλουτίζονται από αιώνες δεκτικής ερμηνείας, από τις απηχήσεις και τους στοχασμούς που έχουν προκαλέσει στα μεταγενέστερα έργα. Η ιδέα του Χαίλντερλιν για την μετασχηματιστική δράση του χρόνου είναι ριζική και οντολογική. Αφορά το ίδιο το Είναι του πρωτοτύπου, αυτό που ο Χάιντεγκερ θα αποκαλέσει «παρουσία» του και υπαρξιακή διάρκειά του (*Da-sein, Wesen*). Στο πρωτότυπο κείμενο υπολανθάνουν ορισμένες αλήθειες, ορισμένες τάξεις σημασιών και επιτελεστικές δυνατότητες, που δεν είναι πραγματωμένες όταν αυτό εμφανίζεται υπό την αρχική του ενσάρκωση. Τούτη η ενσάρκωση είναι, από κάποιες απόψεις, απλώς προαγ-

γελία, οσοδήποτε καλοδουλεμένη κι αν είναι, μορφών του Είναι που μέλλουν να έλθουν. Του «μεταφραστή» καθήκον, ιερό αν και παράδοξο και μάλιστα αντιφατικό, είναι να φέρει στην ζωή αυτές τις ενυπάρχουσες αλλά μέχρι τούδε ανεκπλήρωτες λανθάνουσες δυνατότητες, να «ξεπεράσει» το πρωτότυπο κείμενο στο πνεύμα ακριβώς αυτού του κειμένου. Αυτή η βία της ερωτικής εκμαίευσης, αυτό το «να γνωρίζεις τον συγγραφέα καλύτερα απ' ό,τι γνωρίζει κι ο ίδιος τον εαυτό του» («σκανδαλώδης» αντίληψη, με βάση την οποία ο Μπόρχες υφαίνει τον μύθο του για τον «μεταφραστή» Πιερ Μενάρ), καθίσταται δυνατή, και μάλιστα υποχρεωτική, από τα γυρίσματα του χρόνου και την αλλαγή γλώσσας. Αυτά είναι που εξουσιοδοτούν τον «μεταφραστή» να ενεργήσει ως ο κληροδόχος καθώς και, υπό την ισχυρότερη έννοια, ως ο εκτελεστής της κληρονομιάς και της «διαθήκης», της βούλησης του αρχαίου ποιητή. Η «Πάτμος», από τους τελευταίους ύμνους του Χαίλντερλιν, εκφράζει αυτό το όραμα μιας «θεοφάνειας» της κατανόησης. Μας παραπέμπει άμεσα και διαφωτιστικά στο λειτούργημα του αποστόλου ως «μεταφραστή» και επομένως «κατορθωτή» του Λόγου, κατά την προσταγή της Αποκάλυψης. Σε αυτό το δράμα της γλωσσικής μετακένωσης, το στοιχείο της Αποκάλυψης και το στοιχείο της Πεντηκοστής συνυφαίνονται άρρηκτα.

Ο Χαίλντερλιν επιχειρηματολογεί υπέρ της εφαρμογής αυτού του προγράμματος στον *Oedipus der Tyrann* και στην *Antigonä*, σε ένα γράμμα που έστειλε στον (προφανώς αμήχανο) εκδότη του, τον Φρίντριχ Βίλμανς (Friedrich Wilmans), τον Σεπτέμβρη του 1803. Η αινιγματική του διατύπωση για τον «εξανατολισμό» του ελληνικού πρωτοτύπου, για τις διορθώσεις που πρέπει να επιφέρει η μετάφραση όπου υπάρχουν *Kunstfehler* («καλλιτεχνικά ψεγάδια») στον Σοφοκλή, προϋποθέτει την κατανόηση της όλης θεωρίας της ιστορίας που είχε ο Χαίλντερλιν, καθώς και την κατανόηση της θεωρίας του για τις ιδιαίτερες σχέσεις ανάμεσα στο αττικό και το γερμανοδυτικό πνεύμα (ανάμεσα στο

das Griechische και στο *das Hesperische*). Ωστόσο, ακόμη κι αν πληρούνται αυτές οι αναγκαίες προϋποθέσεις, και πάλι πολλά σημεία στο πρότυπο του Χαίλντερλιν παραμένουν σκοτεινά και φαίνεται πως αγγίζουν βαθιές προσωπικές εμμονές. Ο Χαίλντερλιν ασκεί πολεμική, πλαγίως, ενάντια στον Σίλλερ, που εξιδανίκευσε την αρμονική οικουμενικότητα της ελληνικής τέχνης, καθώς και ενάντια στον Φ. Σλέγκελ, που επέμενε για την εσαεί απαράμιλλη τελειότητα του κλασικού. Ο Χαίλντερλιν, που θεωρεί τόσο τον Σοφοκλή όσο και τον εαυτό του ως ποιητές σε εποχές κρίσεως, χρονικής αποδιάρθρωσης και επανάστασης, είναι πεπεισμένος ότι υπάρχουν «απωθήσεις», «δεσμεύσεις της ολότητας», στα δράματα του Σοφοκλή, πράγματα που αυτός ο όψιμος και «Εσπέριος» κληρονόμος και ερμηνευτής μπορεί να διακρίνει και να επανορθώσει. Δυνάμει αυτών που διακρίνει και της *Verbesserung*, κατά λέξιν της «διόρθωσης και βελτίωσης», θα είναι πιο πιστός στον Σοφοκλή απ' ό,τι υπήρξε ακόμη και ο ίδιος ο Σοφοκλής. Τι ακριβώς, επομένως, έχουν φέρει στο φως ο χρόνος και η μετατόνιση από τα ελληνικά στα γερμανικά;

Το απολλώνειο πυρ, η αρχέγονη έκσταση και καθαρότητα της θείας έμπνευσης, έκαιγε ελεύθερο στον ελληνικό κόσμο, ιδιαίτερα στις αρχαϊκές φάσεις. Αυτό το μαρτυρεί, κάπως ειρωνικά, ο Πλατωνικός *Ίων*. Ωστόσο, σύμφυτη στην αττική ευαισθησία ήταν μια αυτοσυγκράτηση, μια «ηραία νηφαλιότητα» (*junonische Nüchternheit*). Αυτή η σκοτεινή έκφραση αποδίδει ίσως τον «ψυχρό», αντιερωτικό ρόλο που παίζει η Ήρα στην *Ιλιάδα*. Αυτή η νηφαλιότητα, έκδηλη στην πλατωνική καταδίκη της ποιητικής ανευθυνότητας, κατασιγάζει την καθαρή φλόγα. Επιβάλλει στην σοφόκλεια τραγωδία μιαν ορισμένη «περίσσεια μορφής». Ο απολλώνειος κεραυνός εμποδίζεται, τρόπον τινά, από το να ζημιώσει, αλλά επίσης και από το να εμφυσήσει έκσταση στην μορφοποιημένη τάξη της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. Αυτή η τάξη απειλείται, όπως θα δούμε, από τον «άγριο κόσμο των νεκρών», από τα δαιμονικά στοιχεία που ενοικούν στην γη. Εμείς

οι «Εσπέριοι» ερχόμαστε μετά το πελώριο γύρισμα του τροχού του χρόνου, μετά τον διττό νόμο του Διονύσου και του Χριστού που έχει τις ρίζες του στο «Ανατολικό» στοιχείο. Έτσι, η κατάσταση του πνεύματός μας είναι ακριβώς η αντίστροφη εκείνης των αρχαίων Αθηναίων. Ο δικός μας «Ζευς» είναι μια «ιθαγενής-εθνική αρχή» (*vaterlaendisch*), που μας ρίζωσε στην γενέθλια γη, στην εμμένεια[69] του δεσμού με την γη. Είναι αληθινός *Vater der Erde*, Πατέρας της Γης, κάτι που δεν ήταν ο αττικός Ζευς, ή, ακριβέστερα, κάτι που ο σοφόκλειος Ζευς είναι εν τω γίγνεσθαι στην ίδια την πράξη της Αντιγόνης. Εφόσον, επομένως, είμαστε γήινοι, «της γης και επί γης», μπορούμε να εκτεθούμε, και μάλιστα οφείλουμε να εκτεθούμε, στον ακτινοβόλο τρόμο του απολλωνείου πυρός. Μπορούμε, οφείλουμε, να θρέψουμε την άγια φλόγα της ποιητικής έμπνευσης, μιας αποκάλυψης πέραν του λόγου, διότι αυτή δεν κινδυνεύει να καταβροχθίσει την γήινη, ακλόνητα στερεωμένη φύση μας. Η ωδή του Χαίλντερλιν «Wie wenn am Feiertage...» δείχνει με ασύγκριτο τρόπο πώς ο νεώτερος ποιητής εκτίθεται στον πατρικό κεραυνό της απολλώνειας οπτασίας. Η διαλεκτική της ιστορίας, της «αντίθεσης μέσα στην συνέχεια» ανάμεσα στο Ελληνικό και στο Εσπέριο, που καθιστά αναγκαία αυτήν την έκθεση, παρουσιάζεται σε ένα πολυσχολιασμένο γράμμα προς τον Μπέλεντορφ, τον Δεκέμβρη του 1801.

Με βάση αυτή την διαλεκτική, ο Χαίλντερλιν οφείλει να μεταφράσει τον Σοφοκλή «ενάντια σε αυτόν τον ίδιο», ενάντια σε αυτό που στον Σοφοκλή κατασιγάζει την αρχέγονη φλόγα της οραματικής απειλής και της μαντικής ενόρασης, μέσω μιας βαθιά ριζωμένης, πολιτιστικά αμυντικής νηφαλιότητας. Η μετάφρα-

69. Εμμένεια [immanence]: το να μένεις εντός (αντίθετο: υπέρβαση ή υπερβατικότητα). Στον παραδοσιακό (δυτικό) θεϊσμό, ο θεός εκλαμβάνεται ως υπερβατικός: δηλαδή, δεν είναι μέρος του κόσμου που υποτίθεται ότι δημιούργησε. Ωστόσο, σε άλλες θρησκευτικές παραδόσεις, ιδίως στον πανθεϊσμό, ο θεός ή οι θεοί θεωρούνται εμμενείς: είναι και αυτοί μέρος του κόσμου μας. (Σ.τ.Μ)

ση θα καταστήσει «λαμπρά διάφανα» τα «παθιασμένα-απολλώνεια θεμέλια» (*apollonischleidenschaftlicher Urgrund*) που παραμένουν συγκεκαλυμμένα, περιορισμένα στο εσωτερικό της «ηραίας-νηφάλιας εξουσίας και αυτοκυριαρχίας» (*junonischnüchterne Beherrschtheit*) της σοφόκλειας κλασικής μορφής. Επιτελώντας αυτό, η μετάφραση του Χαίλντερλιν θα φέρει στο προσκήνιο το «ανατολικό» υπόστρωμα και αρτεσιανό φρέαρ που έχει συγκαλύψει η ελληνική τέχνη του πέμπτου αιώνος και θα διορθώσει αυτά τα «ελαττώματα», αυτές τις περιπτώσεις αυτολογοκρισίας, έστω και υποσυνείδητης, οι οποίες είναι *σήμερα* έκδηλες στην ίδια την τελειότητα του σοφόκλειου κειμένου. Αυτή η διορθωτική κίνηση είναι η ίδια διαλεκτική. Τα βέλη της χρονικότητας κινούνται προς αντίθετες κατευθύνσεις. Γενικά, ο Χαίλντερλιν «πραγματοποιεί» τις δυνατότητες του μελλοντικού Είναι, της εκδίπλωσης μέσα στον ιστορικό χρόνο και δια μέσου αυτού, οι οποίες υπολανθάνουν στον *Οἰδίποδα Τύραννο* και στην *Ἀντιγόνη*. Αυτός, δυνάμει της κατά πολύ μεταγενέστερης ιστορικής του κατάστασης – ο όρος «Εσπέριος» εύστοχα συμπαραδηλοί τόσο την πορεία προς την δύση όσο και την εσπέρα, την μέρα που γέρνει προς την δύση της – φέρνει στο ελληνικό κείμενο αυτό που «ήταν ήδη εκεί» αλλά δεν μπορούσε, στην εποχή του, να γίνει αντιληπτό. Όμως, ο Χαίλντερλιν μπορεί να επιφέρει αυτήν την «πραγματοποίηση» μόνο πηγαίνοντας «πίσω» από τον Σοφοκλή, ανεβαίνοντας «κόντρα στο ρεύμα» και «προς τα ανατολικά» ως τις αρχαϊκές πηγές του τραγικού νοήματος και της τραγικής χειρονομίας, που ο Σοφοκλής είχε ως ένα σημείο καταπνίξει με την εγκράτειά του, με αυτό το περίκλειο πάθος του για αυτοσυγκράτηση. Αυτή η επιστροφή στην μυστική πηγή ενσαρκώνεται στην ετυμολογική προσπάθεια διείσδυσης που χαρακτηρίζει την πρακτική του Χαίλντερλιν ως μεταφραστή. Στις συχνά κρυμμένες ή φθαρμένες ρίζες των λέξεων είναι που έχει αφήσει τα αυθεντικά σημάδια του ο απολλώνειος κεραυνός. Σε αυτές τις ρίζες πρέπει να μπούμε δια της βίας, αν είναι να απε-

λευθερώσουμε την σπίθα της αρχέγονης έμπνευσης και τα νοήματα του σοφόκλειου νοήματος. Μόνον έτσι μπορούμε να κάνουμε το ελληνικό κείμενο να φανερώσει πλήρως το πνεύμα του και την σημασία αυτού του πνεύματος για την δική μας εποχή και τις δικές μας πνευματικές ανάγκες. «*Jetzt komme, Feuer!*» («Τώρα έλα, φωτιά!»). Αυτή η επίκληση στην αρχή του «*Der Ister*» αποτελεί την ιεροτελεστία-φυλαχτό του Χαίλντερλιν, τόσο ως ποιητή όσο και ως μεταφραστή. Ποιητής και μεταφραστής γίνονται ένα στην πράξη της ολοκληρωτικής μετάφρασης, στην πειθήνια μεγαλομανία του εκστατικού.

Θα μπορούσαμε να πούμε πολλά περισσότερα για τον μύθο της ιστορίας στον Χαίλντερλιν, απ' όπου προφανώς προέρχεται η περίφημη διάκριση του Νίτσε ανάμεσα στο διονυσιακό και το απολλώνειο. Η ευφάνταστη άποψη περί μετάφρασης, την οποία στηρίζει αυτή η ιστοριογραφία, είναι από μόνη της συναρπαστική. Όμως αυτό που θέλω να δείξω εδώ είναι η ενδόμυχη συμφωνία ανάμεσα σε τούτην την άποψη και την θεωρία του Χαίλντερλιν περί τραγωδίας, όπως αποτυπώνεται στις τρεις διαδοχικές εκδοχές του έργου *Der Tod des Empedokles*, στο κείμενο που έγραψε για τα «θεμελιώδη στοιχεία» αυτού του λυρικού δράματος (το «Grund des Empedokles», του Αυγούστου-Σεπτεμβρίου 1799), στις επιστολές προς τον Μπέλεντορφ και, πάνω απ' όλα, στα δύο σύνολα «Σχολίων» ή «Παρατηρήσεων», τις Anmerkungen, με τις οποίες προλόγισε τον *Oedipus der Tyrann* και την *Antigonä*. Από αυτά προκύπτει ότι η θεωρία του Χαίλντερλιν περί μετάφρασης είναι «τραγική θεωρία», που καθρεφτίζει επακριβώς το πρότυπό του περί τραγωδίας, καθώς και ότι αυτό το πρότυπο, με την σειρά του, θεμελιώνεται πάνω στην ίδια διαλεκτική της σύγκρουσης, της αυτοκαταστροφικά δημιουργικής πρόσκρουσης, που είναι βασική για τους μεταφραστικούς κανόνες και τις τεχνικές του Χαίλντερλιν. Η «τραγωδία της κατανόησης εντός και διά της μετάφρασης» από την μία και «το τραγικό δράμα, ως η μετάθεση, στον λόγο, συγκρούσεων κατά τα άλ-

λα αμετάφραστων» από την άλλη, είναι όψεις του ίδιου πρίσματος. Κάνει, λοιπόν, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή να φέρει ένα διπλό βάρος: είναι η πηγή του κατά Χαίλντερλιν οριστικού παραδείγματος τραγωδίας, καθώς και η αποφασιστική του απόδειξη. Έτσι, το έργο είναι τόσο βασικό για την ποιητική και την συμβολική μεταφυσική του Χαίλντερλιν, όσο είναι και για την λογική των διανθρώπινων σχέσεων και την αισθητική του Χέγκελ. Περισσότερο, ίσως, διότι το σοφόκλειο κείμενο φαίνεται πως δεσπόζει ολοκληρωτικά στην ευαισθησία του Χαίλντερλιν κατά το λυκόφως της.

Η έννοια της τραγωδίας, την οποίαν πρεσβεύει ο Χαίλντερλιν στις διαδοχικές εκδοχές του *Εμπεδοκλή* και σε συναφείς αναλύσεις, είναι η έννοια ενός *Gottesgeschehen*, ενός «θεϊκού συμβάντος» ή υπαρξιακής εκδήλωσης της άμεσης παρουσίας και της εγγύτητας του θείου σε κρίσιμες ώρες και προνομιακά περιβάλλοντα των ανθρωπίνων πραγμάτων. Ο θεός και ο άνθρωπος, γράφει ο Χαίλντερλιν τον χειμώνα του 1799-1800, στιγμή φορτισμένη με εγκόσμια υπονοούμενα, συναντώνται *per contrarium*, εν αντιθέσει. Η προκύπτουσα αντιπαράθεση είναι ένας πόλεμος, με το ηρακλείτειο-εγελιανό νόημα του όρου, μια σφοδρή συμπλοκή. Στην σύγκρουση αυτήν, το θείο παίρνει την ποιότητα ή την μορφή του «οργανικού», δηλαδή της αρχής της ζωής, με τους φυσικούς και πολιτικούς της χαρακτήρες, με την «περατότητά» της. Στον άνθρωπο, αντίθετα, υπάρχει μια απεριόριστη, άμορφη, υποσυνείδητη και εν δυνάμει αναλίσκουσα τα πάντα δύναμη ζωής, που ο Χαίλντερλιν την ονομάζει «αοργική» (*das Aorgische*). Ο παραλληλισμός με την αντινομία ανάμεσα στο απολλώνειο πυρ και την «ηραία νηφαλιότητα», στην θεωρία της μετάφρασης, είναι ολοφάνερος. Σε ορισμένους θνητούς, στο αποκορύφωμα της εκστατικής συνειδητότητας, το «οργανικό» και το «αοργικό» *φαίνονται* ενωμένα: «*Der Gott und Mensch* scheint *Eins*». («Ο θεός και ο άνθρωπος *φαίνονται* ένα»). Ωστόσο, αυτή η σχεδόν εγελιανή διαλεκτική λύση, αυτή η σύνθεση, εί-

ναι απατηλή ή, στην καλύτερη περίπτωση, στιγμιαία. Το θεϊκό επίπεδο είναι αναπόφευκτα ανώτερο. Η απόπειρα συμβιώσεως του θνητού με το θείο, εγγενώς επιθετική, δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε μια διαυγέστερη ενόραση της αβύσσου που τα χωρίζει. Ωστόσο, από την παρόρμηση να δρασκελίσουμε αυτήν την άβυσσο, κυριολεκτικά να κάνουμε το *salto mortale* στην ανθρώπινη συνειδητότητα, πηγάζει, και θα έπρεπε να πει κανείς «ξεπηδά», η τραγική δράση. Η «πολεμική» μεταξύ θεού και ανθρώπου, η διαδικασία υπερβατολογικής σύγκρουσης, συνεπάγεται τον θάνατο ή, για να εκφραστούμε αυστηρότερα, την αυτοκαταστροφή του πρωταγωνιστή (την αυτοκτονία του Εμπεδοκλή, το άλμα του μέσα στην θεϊκή φωτιά). Ωστόσο, μόνο σε έναν τέτοιο θάνατο μπορεί να υπάρξει αποκατάσταση της ισορροπίας. Το οργανικό προσλαμβάνει τώρα καθολικό κύρος για το άτομο, ενώ το «αοργικό», που μαίνεται μέσα στο μεμονωμένο πνεύμα, υποτάσσεται στην έλλογη κατανόηση και στην ενσωμάτωση στην φύση και την κοινωνία. Αυτό που δεν είναι εντελώς σαφές, ούτε στα σχεδιάσματα του *Εμπεδοκλή* ούτε στο σχόλιο του Χαίλντερλιν, είναι το αν άραγε ο τραγικός δράστης, «αυτός που παλεύει με το θείο», επιλέγεται από την μοίρα ή είναι αυτόκλητος. Οι εχθροί του Εμπεδοκλή εγκαλούν τον αλαζονικό εγωτισμό του. Από την δική του πλευρά, ο φιλόσοφος-ηγεμόνας μιλά για μιαν αίσθηση εξορίας από το οργανικό και το οικουμενικό τόσο αλγεινή, τόσο αντίθετη προς τα εκστατικά οράματα ενότητας που έχει, ώστε δεν έχει άλλη επιλογή πέρα από το να αγωνίζεται για μια παλιννόστηση σε αυτό που είναι θεϊκό μέσα στον άνθρωπο, έστω και, μάλιστα προπάντων, διακινδυνεύοντας να πεθάνει. Αναμφισβήτητα, όμως, αποτελεί πεποίθηση του Χαίλντερλιν ότι ακόμη και πέρα από την στάση του «τραγικού ατόμου» υπάρχει ένας χρονικός παράγοντας. Η «πολεμική» μεταξύ ανθρώπου και θεού, η εγγενώς αγωνιστική απόπειρα να ξεπεραστεί ο χωρισμός ανάμεσα σε «οργανικό» και «αοργικό», μπορεί να καρποφορήσει μόνο σε στιγμές καταστροφικού, κατά το μάλλον ή

ήττον, κοινωνικο-ιστορικού μετασχηματισμού[70]. Οι επαναστάσεις, υπό τον εγκόσμιο μανδύα τους, είναι δημόσιες αναπαραστάσεις αυτών των συγκρουσιακών μυστηρίων, αυτών των *Gottesgeschehen*. Το ότι αυτό το «εμπεδόκλειο μοντέλο» της φύσης και της μορφής του τραγικού δράματος παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με την εγελιανή ανάλυση της τραγωδίας είναι προφανές. Η κοινή τους πηγή είναι ο Σοφοκλής.

Προς αυτή την πηγή στρέφεται τώρα ο Χαίλντερλιν. Οι παρατηρήσεις για τον *Οἰδίποδα* αποτελούν την μετάβαση του Χαίλντερλιν από την πρώτη έννοια της τραγωδίας στην αινιγματική θεωρία που αναπτύσσει σε σχέση με την *Ἀντιγόνη*. Ακόμη κι έτσι, όμως, το σχόλιο στον *Οἰδίποδα*, με την σύνθετη σύνταξή του και τις περιπλοκές της Σουαβικής διαλέκτου, είναι τόσο δύσκολο να παραφρασθεί όσο και κάποια εξηγητικά σχόλια του Μαλλαρμέ, την μέθοδο του οποίου παραδόξως προοικονομεί ο Χαίλντερλιν. Κατά τον Χαίλντερλιν (που η ερμηνεία του εδώ δεν βρίσκει κανένα στήριγμα στο κείμενο), ο Οιδίπους ερμηνεύει το μήνυμα από το μαντείο των Δελφών *zu unendlich* («απεριόριστα», «καθ' υπέρβασιν των ορίων του»). Μπορούσε, και όφειλε, να αντιληφθεί ότι το μαντείο τον καλούσε να ασκήσει δίκαιη και τίμια διακυβέρνηση στην Θήβα, ώστε να αποκαταστήσει την πολιτική σταθερότητα που απειλείται από τον λοιμό. Αντ' αυτού, ο Οιδίπους υιοθετεί ευθύς εξ αρχής λόγο και ρόλο ιερατείου, τελετουργικής ανταπόδοσης. *Αυτός ο ίδιος*, τονίζει ο Χαίλντερλιν, στρέφει την σκέψη του Κρέοντα προς τον προ πολλού διαπραχθέντα φόνο του Λαΐου. *Αυτός ο ίδιος* αποδίδει σε εκείνον τον φόνο μια κληρονομιά ατέλειωτου μιάσματος και καθιστά «απεριόριστα» επιτακτική την καταδίωξη του άγνωστου δολοφόνου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Οιδίπους υποκύπτει στον πειρασμό του *nefas*. Ο όρος σημαίνει «ανοσιούργημα»· ακριβέστερα, ανοσιούργημα που ξεπηδά από την αντίθεση προς τους θεούς, από κάποια παραβίαση του

70. Θέση που υποστηρίζεται με πειστικότητα στο M. Corssen, ό.π., 150.

φυσικού πεπρωμένου. Ο Χαίλντερλιν θα πρέπει να γνώριζε τον όρο από τον Βιργίλιο και από τον Λουκρήτιο, που τον συνδέουν ειδικά με το σύμπαν των Ερινυών. Στο πρόσωπο του Οιδίποδα, αυτό που υποκύπτει στην σαγήνη του *nefas*, που στην πραγματικότητα εκλιπαρεί γι' αυτήν, χαρακτηρίζεται με αξιομνημόνευτο τρόπο ως «die wunderbare zornige Neugier» («η θαυμαστή, θαυμάσια εξημμένη περιέργεια»), η οποία πυρπολεί την γνώση, όταν εκείνη έχει υπερβεί τους φυσικούς της περιορισμούς- όταν το έλλογο στοιχείο βρίσκεται σε «αοργική» κατάσταση. Ο πόθος του Οιδίποδα για γνώση, απαλλαγμένος από «οργανικούς» περιορισμούς, είναι, τρόπον τινά, «μεθυσμένος» (και πάλι σαν τον Χέγκελ, ο ύστερος Χαίλντερλιν έχει μια έμμονη αισθητηριακή αντίληψη για την γοητεία της αφηρημένης και αναλυτικής σκέψης). Όμως, ακόμη κι αυτή η μέθη και η μαινόμενη περιέργεια που οδηγούν τον Οιδίποδα στον όλεθρο διατηρούν την «απαστράπτουσα αρμονική μορφή» τους (*seine herrliche harmonische Form*). Ο Οιδίπους είναι τώρα παγιδευμένος σε μια λογική αυτοδιχασμού και αυτοκαταστροφής «αυτόνομη» – το επίθετο θα παίξει αποφασιστικό ρόλο σε σχέση με την Αντιγόνη. Η επίγνωση του μυστικού, σε τούτο το κορύφωμα της απεριόριστης ορμής, αποσπά μια γνώση που ο θνητός άνθρωπος δεν μπορεί να τιθασεύσει. Μέσα στην παραφορά της μαντικής του διαύγειας, ο Οιδίπους, ο βασιλιάς-ιερέας, έχει μετατρέψει τον εαυτό του κυριολεκτικά σε τέρας, υβρίδιο που γεννήθηκε από μια απόπειρα ζευγαρώματος θεού με άνθρωπο, από αυτήν την εξαναγκαστική συγχώνευση του «οργανικού» με το «αοργικό», που μια πρώτη εκδοχή της είχε δώσει ο Χαίλντερλιν στο *Der Tod des Empedokles*. Ας σημειωθεί το πώς ο Χαίλντερλιν ριζοσπαστικοποιεί, πώς καθιστά υπερβατικό, το θέμα της αιμομιξίας που υπάρχει στον μύθο του Οιδίποδα. Τώρα, πρέπει να επακολουθήσει ένας «απεριόριστος αποχωρισμός», δηλαδή η καταστροφή του προσώπου που υπήρξε «ο πειρασμός και αυτός που αποπειράθηκε το ανοσιούργημα». Ο Οιδίπους είναι καταδικασμένος.

Σε ένα βαρυσήμαντο μονόλογο ο Χαίλντερλιν υποστηρίζει ότι στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή ο δραματικός διάλογος μέσα από την ίδια του την διάρθρωση αναπαριστά την σύγκρουση ανάμεσα στις αντιτιθέμενες δυνάμεις του θνητού και του θείου, του «αοργικού» και του «οργανικού», του αδέσμευτου και του διεπόμενου από κανόνες. Υπό μίαν έννοια, «τερατώδη» καθ' εαυτήν, ο δραματικός διάλογος, ιδιαίτερα στην ελληνική μορφή της «στιχομυθίας» (ανταλλαγής, σε εναλλασσόμενους στίχους, επίθεσης και άμυνας, προτάσεων και αποκρούσεων), επιδιώκει τον αμοιβαίο εκμηδενισμό. Στον Σοφοκλή, λέει ο Χαίλντερλιν, «Rede gegen Rede», «ο λόγος και ο αντί-λογος» στοχεύουν, ακάθεκτοι, στην σύνθεση, στην ενότητα του νοήματος. Τούτο είναι ανεπίτευκτο. Τουναντίον, μάλιστα, όσο περισσότερο τα πρόσωπα αποδύονται σε αγωνιστικό διάλογο, τόσο βαθύτερος είναι ο χωρισμός, τόσο πιο αγεφύρωτη είναι η αποξένωση που προκύπτει. Οι ευσεβείς αναλήθειες, τα ξεσπάσματα συμπόνιας και οι θρήνοι του χορού μοχθούν, μέχρις εξαντλήσεως, να μετριάσουν την αυτοκτονική διαλεκτική του διαλόγου. Μάταια όμως.

Το υπέρμετρο άλμα του Οιδίποδα προς το nefas δεν είναι ούτε μεμονωμένη πράξη ούτε συμβάν της ατομικής ψυχολογίας. Αυτός ακολουθεί, «επωμίζεται» την «καμπύλη» του «πετροκαταλύτη χρόνου» (*der reissenden Zeit*). Είναι μια ώρα καταστροφικής αποδιάρθρωσης: στην Θήβα κυριαρχούν η λοιμική, η φιλήδονη αναρχία, οι πυρετώδεις μαντείες – η ανάγνωση του Χαίλντερλιν εδώ οφείλει πολύ περισσότερα στον Σενέκα παρά στον Σοφοκλή. Σε τέτοιες ώρες η ανθρωπότητα καταντά στην «λήθη των θεών». Οι θεοί φαίνονται να έχουν υποχωρήσει, φεύγοντας από κοντά μας και από την σκέψη μας. Μια τέτοια υποχώρηση των θεών θα μπορούσε να «ανοίξει ρήγμα», να δημιουργήσει «χάσματα» στην συνέχεια της κοσμικής τάξης (σ' αυτό το σημείο, το λεξιλόγιο του Χαίλντερλιν είναι σχεδόν ιδιωτικό). Για να εμποδίσουν αυτή την ρήξη, για να πληρώσουν το κενό, ορισμένα ανθρώπινα όντα – ο Οιδίπους – πρέπει να γίνουν, οικειοθελώς, *Verräter*,

«προδότες του Θεού». Πρέπει, τρόπον τινά, να διαπράξουν προδοσία έναντι του φυσικού, έναντι των οντολογικών ορίων που χωρίζουν τα θνητά όντα από το θείο. Διαπράττοντας μια τέτοια προδοσία, «ασφαλώς με τρόπο ιερό», αυτοί οι καθαγιασμένοι και αυτοθυσιαζόμενοι προδότες *αναγκάζουν* το θείο να φανερώσει την υβρισθείσα, συντριπτική του ισχύ και έτσι την αποκαθιστούν στην ανθρώπινη συνείδηση. Επικαλείται άραγε ο Χαίλντερλιν, υποσυνείδητα ίσως, την «προδοσία με σκοπό την θεοφάνεια», του Ιούδα στον Χριστό; Αυτή η επίκληση θα μπορούσε να ρίξει φως στην ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας του. Διότι, την ώρα της επανάστασης, την «στιγμή της ανατροπής των κατηγοριών», για να χρησιμοποιήσουμε την περίφημη φράση του Χαίλντερλιν, διαπράττεται «προδοσία» *και* στο ανθρώπινο *και* στο θεϊκό επίπεδο[71]. Ο Ζευς έχει γίνει «χρόνος και τίποτε άλλο»· επειδή ο χρόνος εμπλέκεται σε μια δυναμική ολικής αλλαγής, ο Ζευς «δεν έχει νόημα». Η καθαρή χρονικότητα είναι ισοδύναμη με ακατανόητη κρίση. Ο άνθρωπος, με την σειρά του, αναγκάζεται να ακολουθήσει, να συμβαδίσει με αυτόν τον ακατανόητο, κατά τα φαινόμενα «άνευ νοήματος», στρόβιλο του χρόνου. Έτσι, διασπάται σε μια διαδοχή ασύνδετων στιγμών και παρορμήσεων και αποκόπτεται από τις αξιόπιστες ρίζες και τους περιορισμούς τού Είναι του. Ανεξάρτητα του αν ισχύει για τον *Οἰδίποδα* του Σοφοκλή, αυτή η ανάλυση αποτελεί λαμπρή διάγνωση της πνευματικής κατάστασης ενός παθιασμένου για την αλήθεια ατόμου (του Φρίντριχ Χαίλντερλιν) υπό την πίεση που του ασκεί η Γαλλική Επανάσταση. Το σταθερό σημείο μέσα σ' αυτό το «χάος του χρόνου», η όποια κατανόηση υπάρχει, εναπό-

71. Ο J. Beaufret, ό.π., 25-6, υποστηρίζει ότι σε αυτό το σημείο η γλώσσα και η ανάλυση του Χαίλντερλιν προέρχονται άμεσα από την καντιανή χρήση της έννοιας των «κατηγοριών» και, ίσως, από την καντιανή κριτική του χρόνου. Ο νεανικός ενθουσιασμός του Χαίλντερλιν για τον Καντ είναι βέβαιος, πλην όμως την εποχή των *Anmerkungen* οι διαφορές ανάμεσα στην δική του τραγική μεταφυσική και στον καντιανό ιδεαλισμό είχαν πλέον γίνει ριζικές.

κειται στον Τειρεσία, όπως ακριβώς θα συμβεί και στην *Αντιγόνη*.

Από εσχεμμένη πλάνη, ο Χαίλντερλιν καθιστά τον *Oedipus der Tyrann* το πρώτο, χρονολογικά, από τα δύο έργα. Το κάνει ούτως ώστε η μορφή της Αντιγόνης και η πράξη της να μπορούν να καταστήσουν έκδηλο, υπό οριστική πλέον μορφή, το *mysterium tremendum* της ανταγωνιστικής ενότητας ανάμεσα στον Θεό και τον άνθρωπο, ανάμεσα στο «οργανικό» στοιχείο του φυσικού κόσμου και το «αοργικό» στοιχείο του ατόμου, ανάμεσα στον κατακλυσμιαίο χρόνο και την κοινή χρονικότητα, ανάμεσα στο αρχαίο και το εσπέριο στοιχείο. Αυτή η εκδήλωση [του τρομακτικού μυστηρίου] παρουσιάζεται στην πολεμική αντιπαράθεση και την βίαιη συγχώνευση γλώσσας και σημασίας που καλούμε μετάφραση. Από την «μετάφραση» της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, από την μεταλλαγή του ελληνικού πρωτοτύπου στην δική του «ολικότητα» πρέπει να αναδυθεί «η εικόνα του κόσμου» (dove essita l' immagine del mondo), κατά την γνωστή φράση του Σαλβατόρε Κουαζίμοντο, που και τα δικά της συμφραζόμενα αφορούν ενταφιασμό και ανάσταση. Αυτής της μεταμόρφωσης πρόλογος είναι οι σημειώσεις στον *Oedipus der Tyrann*, καθώς και οι μεταφραστικές τεχνικές που εφαρμόζονται στην εκδοχή του Χαίλντερλιν. Αυτά είναι προφανή.

Αυτό που παραμένει επίμαχο είναι το πρόβλημα ποια είναι η ακριβής προέλευση και η εμβέλεια των *Anmerkungen zur Antigonä*. Μεγάλο μέρος αυτού του σχολιασμού, που συνετέθη τελευταίο, παρ' ότι δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς, μπορεί να αποκωδικοποιηθεί αφ' ενός μεν, τόσο υπό το φως του μετά το 1801 ιδιώματος του Χαίλντερλιν, όσο και επί τη βάσει της θεωρίας του για την τραγωδία, αφ' ετέρου δε με συγκεκριμένες αναφορές στο έργο, όπως το αποδίδει ο ίδιος. Ωστόσο, υπάρχουν στοιχεία που παραμένουν σχεδόν ακατανόητα, παρά τις άφθονες και συχνά ευφάνταστες απόπειρες των νεώτερων εξηγητών. Όσο περιθωριακός κι αν είναι, ο παράγοντας της νευρικής ασθέ-

νειας δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Το 1803-4, ο Χαίλντερλιν χαρακτήριζε την κατάστασή του ως κατάσταση ανθρώπου κατακαμένου από την θεϊκή φωτιά. Στην πυκνότητα των *Anmerkungen* υπάρχει η βιασύνη της αλλοφροσύνης. Ο Χαίλντερλιν αδράχνει «αποκεκαλυμμένες» ενοράσεις· το πνεύμα φλέγεται μέσα στο γράμμα, ενώ παράλληλα προσδίδει στο γράμμα, όπως και στην ιωαννιτική παραβολή της «Πάτμου», μιαν ασύγκριτη αίγλη κυριολεξίας. Όμως, ενόραση και επικοινωνία ταυτόχρονα απειλούνται και είναι αξεχώριστες από τα σκοτάδια της παραφροσύνης, που πυκνώνουν. Υπάρχουν, όπως νομίζω, σε αυτές τις σημειώσεις, όπως και στην ίδια την *Antigonä*, στοιχεία όπου μπαίνει απρόσκλητη η νύχτα της τρέλας. Η δεσπόζουσα θέση που αποδίδει στον «Σοφοκλή» του Χαίλντερλιν η φιλοσοφική και λογοτεχνική κριτική του εικοστού αιώνα, οφείλει να μην εξοβελίσει τελείως τα ψήγματα αλήθειας που υπάρχουν στις αντιδράσεις των συγχρόνων του ποιητή. Υπάρχει παραφροσύνη εδώ, καθώς και η έλξη του χάους.

Με τρόπο δραστικότερο κι από τον *Οἰδίποδα*, η *Ἀντιγόνη* του Σοφοκλή είναι, κατά τον Χαίλντερλιν, έργο που εμφανίζεται σε μια στιγμή «εθνικής ανατροπής και επανάστασης» (*vaterländische Umkehr*) και την εκφράζει. Πρόκειται για μια στιγμή δραματικής επαναξιολόγησης των ηθικών αξιών και των πολιτικών σχέσεων εξουσίας. Από την μοιραία σύγκρουση τραγικών δραστών και κοσμοθεωρήσεων θα αναδυθεί μια «republikanische Vernunftsform» («δημοκρατική / ρεπουμπλικανική ορθολογικότητα», «έλλογη δομή κατά το δημοκρατικό πρότυπο»). «Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές προς το τέλος, όταν ο Κρέων σχεδόν κακοποιείται από τους βαλέδες του» (θέμα που αποτελεί εξ ολοκλήρου επινόημα του Χαίλντερλιν). Καθ' όλην την διάρκεια της διαμάχης Αίμονα-Κρέοντα προδιαγράφεται η έλευση των δημοκρατικών θεσμών. Η Γαλλική Επανάσταση έχει κάνει να εκφραστούν ορισμένα δημοκρατικά στοιχεία «ξεσηκωμού» – ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί τον ίδιο τον όρο *Aufstand* – των οποίων είχε επί-

γνωση ο Σοφοκλής, ως παρών στην «δημοκρατία» του Περικλή και στην αρχόμενη κρίση, αλλά η κυρίαρχη συμβατικότητά του δεν τα αφήνει να εκφραστούν. Εν ολίγοις, και με συμπαραδηλώσεις παρόμοιες μ' εκείνες του τίτλου του Σπινόζα, η *Αντιγόνη* για τον Χαίλντερλιν είναι «θεολογικοπολιτικό» κείμενο.

Σ' αυτή την ιστορικιστική και επαναστατική προοπτική –και τί συγγενέστερο προς την Αντιγόνη από μια σταδιοδρομία σαν εκείνη του νεαρού Σαιν-Ζυστ (Saint-Just), που εκτελέσθηκε το 1794 για τον ουτοπικό φανατισμό του; –πρέπει να ερμηνεύσουμε την σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και την Αντιγόνη. Τώρα, μπαίνουν στην δράση οι διαλεκτικοί δείκτες που είχε προηγουμένως επισημάνει ο Χαίλντερλιν. Ο Κρέων ενσαρκώνει το «das Förmliche», αυτό που είναι συγχρόνως «καλοσχηματισμένο» και «φορμαλιστικό», αυτό που στην αττική ευαισθησία και πολιτική τέχνη, καθώς και στις συμβάσεις του ίδιου του σοφόκλειου δράματος, αντανακλά την «ηραία νηφαλιότητα». Η σφαίρα επιρροής του είναι η καθολικεύουσα, αρμονική εμβέλεια του οργανικού. Είναι επίσης, και μάλιστα κατ' ουσίαν, η επικράτεια του νόμου, του *Gesetz*, υπό την κυριολεκτική έννοια του «θεσπισμένου δια νόμου» και «διεπομένου από κανόνες», όπως κυριαρχεί σε μια προεπαναστατική *πόλιν*. Δυνάμει αυτής της αντίθεσης, η *Αντι*-γόνη (δεν το δηλώνει άραγε το όνομά της;) ενσαρκώνει το «άμορφο», «das Unförmliche», με όλα τα υπονοούμενα του πρωτογενούς απείρου, των αδιαφοροποίητων γενεσιουργών δυνάμεων. Μέσα της έχει εξαπολυθεί ακάθεκτο το «αοργικό»· το απολλώνειο πυρ κατέχει και το παραμικρό νεύρο του είναι της. Η Αντιγόνη είναι *gesetzlos*, «άνομη», αλλά υπό έννοια μέχρι τούδε απροσδιόριστη, που θα καταστεί πλήρως ευκρινής στον τρόπο, με τον οποίον ο Χαίλντερλιν ερμηνεύει το τέταρτο στάσιμο του έργου.

Είναι αναντίρρητο ότι υπάρχουν αναλογίες με την άποψη του Χέγκελ για την σύγκρουση μεταξύ κράτους και ατόμου, ανάμεσα στον καταπιεστικό νομικισμό και τον ενστικτώδη ανθρωπι-

σμό. Στην αρχή, ο Χέγκελ και ο Χαίλντερλιν συνέπλεαν. Ωστόσο, οι διαφορές είναι έντονες. Παρά το επιχείρημά του περί τέλειας διαλεκτικής ισορροπίας, η ερμηνεία του Χέγκελ καθιστά τον μεν Κρέοντα φορέα ψευδούς ή επιπόλαιης ευσέβειας, την δε θρησκευτικότητα της Αντιγόνης αυθεντικά εμπνευσμένη. Κατά την αντίληψη του Χαίλντερλιν, απεναντίας, *και οι δύο* μορφές είναι βαθιά θρησκευτικές. Λατρεύουν τις ίδιες επουράνιες δυνάμεις, αλλά βιώνουν την σχέση τους προς αυτές τις δυνάμεις, την αντίστοιχη «εγγύτητα προς το θείο» ή «απόσταση από το θείο», κατά ασυμφιλίωτα αντίθετους τρόπους. Εξ ου και μια από τις περίφημες στιγμές της μετάφρασης του Χαίλντερλιν: η ερμηνεία του *οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς* του στ. 450 ως «*Darum, mein Zeus...*» («επειδή, ο δικός μου Ζευς...»). Μέσω ακριβώς αυτής της «κτητικής αντωνυμίας» –ασφαλώς γραμματικό σφάλμα από μέρους του Χαίλντερλιν– πρόκειται να εισέλθουμε στην αληθινή φύση της Αντιγόνης.

Η Αντιγόνη είναι η πεμπτουσία του *Αντίθεου*, για τον οποίον είχε μιλήσει ο ποιητής στο σημαντικό γράμμα που έστειλε στον Μπέλλεντορφ, τον Δεκέμβριο του 1801. Αυτό σημαίνει ότι η Αντιγόνη είναι ον που η στάση του μπροστά στον θεό ή τους θεούς (ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί εναλλακτικά και τις δύο ονομασίες) είναι στάση αντιπαράθεσης, αντιπαλότητας, πολεμικής. Αυτή όμως η εναντίωση, αυτή η ανταγωνιστική επίθεση, είναι ύψιστη ευσέβεια. Ο *Αντίθεος* είναι κάποιος που «συμπεριφέρεται σαν να ήταν *σε αντίθεση* με τον θεό, *υπό θεία έννοια*» («*in gottes sinne*, wie *gegen* gott sich verhält»). Αυτός ο κατεχόμενος από το θείο «Αντίθεος»[72] γίνεται ο αγιότερος των αιρετικών, μορφή που θα καταστεί κεντρική στο ντοστογιεφσκικό σενάριο του «άγιου αμαρτωλού» και αγαπώντος αμφισβητία του Χρι-

72. Στα αγγλικά, God-Counterer: «αντιτιθέμενος στο Θεό, εναντιούμενος προς τον Θεό» – πρόκειται για απόπειρα απόδοσης του ελληνικού όρου «αντίθεος» στα αγγλικά από τον συγγραφέα· προτιμήσαμε, ως εκ τούτου, να αποδώσουμε την αγγλική έκφραση με αυτό το οποίο εκείνη μεταφράζει. (Σ.τ.Μ.)

στού. Τα σημεία αναφοράς του Χαίλντερλιν είναι φιλοσοφικά. Η Αντιγόνη, ακριβώς όπως ο Εμπεδοκλής και ο Ρουσσώ, όπως την παριστάνει ο Χαίλντερλιν στην ωδή «Der Rhein», είναι μια «αγία ασύνετη» (*törig göttlich*). Μάλιστα, σε βαθμό ακόμη υψηλότερο και απ' ό,τι ο Ρουσσώ, είναι «άνομη», *gesetzlos*. Ωστόσο, στην περίπτωση και των δύο αυτών ατόμων, τούτη η «ανομία» είναι θεϊκά εμπνευσμένη σύνεση. Παρουσιάζει μιαν ένωση με το απόλυτο αλλά και με την ιστορικά εξελισσόμενη δικαιοσύνη, η οποία όχι μόνο ξεπερνά τον νομικισμό και το θεσπισμένο δια νόμου, αλλά έρχεται αναπόφευκτα σε αντίθεση προς αυτά. Το γράμμα του νόμου (Κρέων) αμφισβητείται από το πρωτογενές πνεύμα και το ἐν τῷ γίγνεσθαι μέλλον του νόμου (Αντιγόνη). Όπως στην εγελιανή διαλεκτική, έτσι και στην ερμηνεία του Χαίλντερλιν, το ριζοσπαστικό και το επαναστατικό, αυτό που βρίσκεται στην ρίζα των πραγμάτων και εκτείνεται μέχρι το μέλλον, απαιτεί τα δίκαιά του εναντιούμενο στην απατηλή σταθερότητα –απατηλή καθότι συγκυριακή– των τωρινών θεσμών. Σε αυτή την «Streit der Liebenden» («φιλονικία, διαμάχη ερωτευμένων και εραστών»), ο Αντίθεος, είτε είναι ο Εμπεδοκλής - Ρουσσώ, είτε είναι η κόρη του Οιδίποδα, μιλά «την γλώσσα των αγνότατων» –ένα εκστατικό, απόκοσμο ιδίωμα που στον ύμνο του για τον Ρήνο ο Χαίλντερλιν το χαρακτηρίζει «διονυσιακό», επομένως «αοργικό». Ένας τέτοιος λόγος, καθώς και η οικειότητα με το θείο, την οποία επιδιώκει, υφίσταται, ο «αντιπαλαίων τον Θεό», είναι κυριολεκτικά αυτοκτονία. Ο *Begeisterter*, «αυτός που μορφοποιείται και κατέχεται από το πνεύμα», πρέπει να χαθεί στην παράφορη πορεία του προς το θείο, την στιγμή ακριβώς που η μητρική γλώσσα του μεταφραστή χάνεται στην παράφορη κίνησή της προς μία πλήρη ιδιοποίηση και «κατάποση» της θεϊκής πηγής. Η «ανθρωποφαγική» νότα είναι παρούσα: στον *Αντίθεο*, όπως εξηγεί ο Χαίλντερλιν στον Μπέλλεντορφ, παραχωρείται «ένα υπερβολικά μεγάλο κομμάτι της θεϊκής παρουσίας», πολύ μεγαλύτερο απ' όσο αντέχεται –η έκφρα-

ση *mehr von Göttern ward* έχει μια πολλά υπαινισσόμενη αμφισημία. Ο *Αντίθεος* χάνεται από υπερβολή της υπέρβασης. Αυτή η αυτοκαταστροφική ολοκλήρωση είναι η απάντηση του Χαίλντερλιν στο ερώτημα που έθετε ο Σέλλινγκ στο τελευταίο από τα *Γράμματα για τον Δογματισμό και τον Κριτικισμό*, στα 1795-6: Πώς μπορούμε να αντέξουμε, πώς μπορούμε να αποδώσουμε έλλογο νόημα στην καταστροφή, συχνά στην αυτοκαταστροφή, του έλληνα τραγικού ήρωα λόγω «ενός εγκλήματος που ἐπέπρωτο να γίνει» ή λόγω ενός αναπόφευκτου σφάλματος; Η λύση ακριβώς αυτού του φαινομενικού σκανδάλου στην «δίκαιη ανομία» και το «όσιο έγκλημα» του *Αντίθεου* καθιστά την τραγωδία «την αυστηρότερη από τις ποιητικές μορφές», το λογοτεχνικό είδος που κατέχει την κεντρικότερη θέση για την κατανόηση από τον άνθρωπο της κατάστασής του σε σχέση με τον θεό, τον εαυτό του και την κοινωνία. Η δε *Άντιγόνη* του Σοφοκλή, ακριβώς επειδή αποκαλύπτει τον-την *Αντίθεο* στην πληρότητα της αυτοσυνείδησης και της εκφραστικής δυνάμεώς του-της, αποτελεί αναμφίβολα το υψηλότερο παράδειγμα αυτής της υπέρτατης γλωσσο-λογοτεχνικής μορφής. Η *Άντιγόνη* είναι για τον Χαίλντερλιν, όπως αργότερα το *Τριστάνος και Ιζόλδη* για τον νεαρό Νίτσε, όχι μόνο το μεγαλύτερο από τα έργα τέχνης, αλλά και «το κατεξοχήν *opus metaphysicum*»[73].

Αυτή, όμως, η ανάγνωση που προκαλεί το δέος, όπως και η ερμηνεία του προσώπου του Αίμονα, η ρητορική του τραγικού λόγου, η λεπτή αντίληψη της λειτουργίας του χορού, θέματα στα οποία ο Χαίλντερλιν παραπέμπει με ερμητικό τρόπο στις *Anmerkungen* του, γίνονται εύλογα μόνο στην έμπρακτη «μετάφραση» του έργου. Εδώ, ασφαλώς, «ο θεός κρύβεται στην λεπτομέρεια». Ποιας τάξης, λοιπόν, είναι οι σχέσεις της *Άντιγόνης* του Σοφοκλή με την *Antigonä* του Χαίλντερλιν;

73. Τον διαφωτιστικό αυτόν παραλληλισμό κάνει ο P. Lacoue-Labarthe, ό.π., 208.

Η υλική βάση αυτών των σχέσεων ήταν ελλιπέστατη. Καμία από τις κριτικές εκδόσεις του Σοφοκλή, που είχε, καθώς φαίνεται, στην διάθεσή του ο Χαίλντερλιν (τα κείμενα είχαν εκδοθεί το 1739, το 1760, το 1777, το 1781 και το 1786), δεν ήταν ορθή, με βάση τους νεώτερους κανόνες. Η καλύτερη έκδοση, που δημοσιεύθηκε από τον Μπρουνκ (R.F.P. Brunck) στα 1786-9 είτε διέφυγε της προσοχής του Χαίλντερλιν είτε δεν του ήταν προσιτή λόγω κόστους. Έτσι, εκείνος στηρίχθηκε κατά βάσιν, όχι όμως αποκλειστικά, σε μια ιταλική έκδοση του 1555, την αποκαλούμενη «Iuntina». Πρόκειται για δουλειά διαβόητη για τα ελαττώματά της, που οι παραναγνώσεις και οι εσφαλμένες της εικασίες εξηγούν καθαρά μεγάλο μέρος των σφαλμάτων του Χαίλντερλιν. Σε άλλα σημεία της *Antigonä* το πρόβλημα έγκειται στο πόσο καλά κατείχε τα αρχαία ελληνικά ο Χαίλντερλιν. Το πάθος του γι' αυτήν την γλώσσα, η ενασχόλησή του με αυτήν ήδη από τότε που ήταν μαθητής, είναι βέβαια. Είχε βαθιά γνώση, ζωντανή και αυθεντική, του Ομήρου, του Πινδάρου, του Σοφοκλή, του Πλάτωνα. Δείτε την ευστοχία και την οξυδέρκεια, με τις οποίες παραθέτει και έξυπνα παραποιεί χωρία από αυτούς τους συγγραφείς σε όλα του τα γραπτά. Κατ' επανάληψιν η εμβάθυνσή του στο ελληνικό κείμενο, η ικανότητά του να περνά «πίσω από τις λέξεις» και τις εκφράσεις, για να απομονώσει, να αποσπάσει τον πυρήνα του νοήματός τους, ξεπερνούν κατά πολύ την συνηθισμένη φιλολογική επάρκεια. Αυτή η τελευταία, όμως, είναι που συχνά λείπει. Είτε από άγνοια είτε από αμέλεια είτε από βιασύνη, ο Χαίλντερλιν συχνά παρανοεί αυτό που λέει ο Σοφοκλής. Όταν μάλιστα σε ένα παρεφθαρμένο κείμενο προστίθεται η παρανόηση μιας σύνθετης ελληνικής λέξης από τον Χαίλντερλιν, το αποτέλεσμα θα είναι αυθαίρετο ή χαοτικό (όπως λ.χ. στους στίχους 604 κ.ε.). Όμως ακόμη κι όταν το κείμενο που έχει στην διάθεσή του είναι υπο-

φερτό, και πάλι ο Χαίλντερλιν ενδέχεται να συγχέει γειτονικές πτώσεις και εγκλίσεις, να παρερμηνεύει τις καταλήξεις και να παραβλέπει τον διαφοροποιητικό τονισμό. Αυτά τα ολισθήματα γίνονται ακραία, όταν ο Χαίλντερλιν προσπαθεί να επιβάλει το ιδεώδες του για απόλυτη κυριολεξία, για ένα λεξικογραφικό και γραμματικό πανομοιότυπο, σε ένα ελληνικό πρωτότυπο που είτε το διαβάζει από κριτική έκδοση γεμάτη λάθη είτε, απλούστατα, το διαβάζει ο ίδιος λάθος. Σε περιπτώσεις αυτού του είδους δεν δικαιούται κανείς να επικαλείται την κατά προσέγγισιν κομψότητα ύφους, που προστατεύει την συνηθισμένη λογοτεχνική μετάφραση. Πολλά τέτοια κειμενικά και ερμηνευτικά σφάλματα –κατάφωρα για τους συγχρόνους του Χαίλντερλιν– έχουν επισημανθεί και σχολιασθεί[74]. Είναι προφανές ότι αυτά έχουν επιπτώσεις σε κεντρικά ζητήματα κατανόησης. Συχνά, λ.χ. στους στίχους 245 κ.ε., είναι σχεδόν αδύνατο να διακρίνεις το κυριολεκτικό σφάλμα από τον εσκεμμένο μετασχηματισμό και την «τελειοποίηση». Δεδομένου του στόχου καὶ τῆς μεθόδου του Χαίλντερλιν, αυτά τα δύο αλληλεπικαλύπτονται. Αυτές, όμως, οι τεχνικές ατέλειες, όσο κι αν είναι σωρευτικές, δεν αποτελούν το ουσιαστικό ζήτημα. Αυτό που έχει σημασία είναι ο αγώνας του Χαίλντερλιν με αυτό που εκείνος θεωρούσε ως την υπέρτατη αρχή και το πνεύμα, ως τον «αποκεκαλυμμένο» χαρακτήρα του πρωτοτύπου. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι αυτή η ανάγνωση του Σοφοκλή «ενάντια στον Σοφοκλή», στο φως μιας επιταγής για υπερβατική πιστότητα.

Totus locus vexatus[75], λέει ο σχολιαστής των πρώτων στίχων του έργου. Γιατί η Αντιγόνη επικαλείται την «κεφαλή» της Ισμήνης; Ποιο είναι το ακριβές βάρος του σπάνιου επιθέτου *αὐτάδελφον*; Πώς πρέπει να ζυγιάσουμε την φράση της Αντιγόνης, εάν όντως το επιτρέπει το κείμενο, «από κανένα κακό δεν πρόκειται να γλιτώσουμε όσο ακόμη ζούμε» [«*ἐλλεῖπον οὐχί νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ*»]; Αυτός ο τόνος σεπτού τρόμου είναι αι-

74. Πρβλ. R.B. Harrison, op.cit. 187-206.

75. «Ολόκληρο το χωρίο στασιάζεται». (Σ.τ.Μ.)

σχόλειος, δεν αποκλείεται όμως η σύνθεση προλόγου σε διαλογική μορφή να υπήρξε καινοτομία του Σοφοκλή (το μοναδικό άλλο παράδειγμα είναι ο προβληματικός *Προμηθέας*). Εδώ, όπως θα δούμε, ριχνόμαστε αμέσως όχι μόνο μέσα σε ακραία δραματική ένταση, αλλά μέσα στην ίδια την κατηγορία της πολεμικής, όπως αυτή αναπαρίσταται διαλογικά, περισσότερο από ό,τι σε οποιανδήποτε άλλη τραγωδία του Σοφοκλή. Αυτό που αναντίρρητα διαπερνά υπόγεια τις αμφίβολες λέξεις είναι η πιεστική, σχεδόν αγωνιώδης επιμονή και η επιτακτικότητα της έκκλησης της Αντιγόνης. Η πρώτη λέξη της *Antigonä* είναι μια ηθελημένη τερατωδία: *Gemeinsamschwesterliches*! Αυτό το επίθετο αποτελεί οπτική, ακουστική, σημασιολογική συνένωση όλων των συμπαραδηλώσεων της θηλυκής αδελφοσύνης, της κοινής μοίρας, του δεσμού αίματος, της αναγκαστικής «ενότητας», που στο ελληνικό κείμενο εμφανίζονται διαδοχικά και ξεχωριστά. Και εκεί όπου οι συνηθισμένοι μεταφραστές ψάχνουν μια περίφραση και κάποιον «έλλογο» ιδιωματισμό δηλωτικόν στοργής, ο Χαίλντερλιν διαλέγει την καθαρή κυριολεξία: ο *Ismenes Haupt*! Στο ίδιο το «κεφάλι» της Ισμήνης, με όλη την υπόρρητη σωματικότητα και τον «πρωτογονισμό» του, στρέφεται η Αντιγόνη για να απευθύνει την μοιραία έκκληση. Αυτή η σαρκική αμεσότητα ταιριάζει σε κάποιαν, που, ακριβώς πριν από τα χαράματα, είχε έλθει αντιμέτωπη με το *πτώμα* του αδελφού της και του είχε αποδώσει βιαστικά και αυθόρμητα τις νεκρικές τιμές. *Ζευς* στον Σοφοκλή: *der Erde Vater* στον Χαίλντερλιν. Γίνεται, έτσι, η εσπέρια θεότητα της κατοχής και της αναγνώρισης που ιδιάζουν στην Αντιγόνη - Χαίλντερλιν, αλλά, επίσης, ένας θεός, του οποίου ο τίτλος μας παραπέμπει στο χθόνιο θέμα του έργου, στην απόδοση του νεκρού στην γη, υπογείως, στον ενταφιασμό της Αντιγόνης ζωντανής, στις πρωτόγονες δυνάμεις της δικαιοσύνης και της ανταπόδοσης, που κατοικούν στο χθόνιο βασίλειο. Η ίδια η κίνηση της μετάφρασης του Χαίλντερλιν αποτελεί έντονο «ξεσκέπασμα» και σπάσιμο των επιφανειών.

Η Αντιγόνη του Σοφοκλή μνημονεύει την κληρονομιά της οδύνης και της ατίμωσης που αυτή και η Ισμήνη έλαβαν από τον Οιδίποδα. Πράγματα που τους έτυχαν έπειτα από την πτώση του Οιδίποδα. Ο Χαίλντερλιν μετασχηματίζει αυτήν την ουδέτερη, χρονολογική ένδειξη σε ένα δράμα σε μικρογραφία: *seit Oedipus gehascht ward* –«από τότε που έπιασαν τον Οιδίποδα»– φράση στην οποία το ρήμα *haschen* θα μπορούσε, ακριβέστερα, να αποδοθεί «επιτέθηκαν (στα κρυφά, με ενέδρα)». Διάφορες εικονοπλασίες είναι εν δράσει εδώ: η έννοια της ενέδρας, του Οιδίποδα να πέφτει, όντας αθώος, σε μια στημένη παγίδα· επίσης, κατά την γνώμη μου, ένας υπαινιγμός στο μεγάλο αισχύλειο θέμα του διχτυού της Κλυταιμνήστρας, καθώς παγιδεύει τον ανύποπτο Αγαμέμνονα. Προ πάντων, όμως, ο Χαίλντερλιν μεταδίδει την ανένδοτη άποψη της Αντιγόνης για την αθωότητα του πατέρα της, καθώς και την έντονη υποψία που εκείνη τρέφει για τον οίκο των δολοφόνων, που μέσα του έχουν τώρα απομείνει ανυπεράσπιστες αυτή και η αδελφή της (ο *Häscher* είναι αυτός που επιδίδεται με ζήλο στο ανθρωποκυνηγητό). Η αναφορά της στον Κρέοντα ως *Feldherr* είναι επακριβώς σοφόκλεια: αυτός δεν είναι παρά *στρατηγός*, που πήρε την εξουσία εξαιτίας της βίαιης νίκης που κατήγαγε στην αιματηρή μάχη της προηγούμενης ημέρας. Και εκεί όπου ο Έλληνας έχει *κήρυγμα*, με την συνηθισμένη έννοια του διατάγματος και της αναγγελίας του με κήρυκα, ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί τον χριστολογικό-παυλικό όρο «*Uns kundgetan*» (υπόρρητον στην «κηρυγματική» θεολογία) εδώ. Ο υπαινιγμός δεν είναι αυθαίρετος. Ένας απλός «στρατηγός» έχει αναλάβει ιερατικά, αποκαλυπτικά [του θείου λόγου] καθήκοντα. Κάνοντας αυτό, ο Κρέων επαναλαμβάνει το μοιραίο υπέρμετρο άλμα που ο Χαίλντερλιν είχε επισημάνει στον Οιδίποδα του *Oedipus der Tyrann*. Το ένα έργο αρχίζει να αχνοφαίνεται κάτω από το άλλο. Ενδεχομένως ο Χαίλντερλιν παραλείπει, συμπυκνώνει ή και δίνει επισφαλή ερμηνεία, στην δική του εκδοχή για το δύσκολο χωρίο που κλείνει αυτόν τον παράφορο λόγο. Το

πρωτότυπο υπαινίσσεται το κακό που το κήρυγμα του Κρέοντα συνεπάγεται για «τους αγαπημένους μας, τους αγαπητούς μας»[76]. Γιατί ο πληθυντικός; Ίσως, προτείνουν οι σχολιαστές, επειδή η Αντιγόνη διαιρεί τον θηβαϊκό κόσμο στο «αυτοί» και στο «εμείς», επειδή η εντολή του Κρέοντα τοποθετεί στο στόχαστρο ολόκληρον τον οίκο του Οιδίποδα. Ο Χαίλντερλιν ενισχύει αυτήν την πρόταση (των σχολιαστών). Το *Feindesübel*, κυριολεκτικά το «εχθρικό κακό» ή «το κακό που φέρεται από έναν εχθρό» βαδίζει τώρα ενάντια «στους αγαπημένους», «die Lieben». Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις ο Χαίλντερλιν δίνει πιο συγκεκριμένη, εντονότερα σωματική χροιά στις, πιο ουδέτερες, αφηρημένες ρήσεις του ελληνικού πρωτοτύπου. Η Αντιγόνη του, μια σφοδρή σωματική παρουσία, ένα ον, για το οποίο οικογένεια και δεσμοί αίματος είναι μια υπερβατική ολότητα, στέκεται μπροστά μας ως ανένδοτη συνήγορος του Οιδίποδα και, ίσως, ως η επίδοξη εκδικήτριά του. Επιπλέον, υπάρχει ήδη στο βάθος της σκηνής *ο δικός της* Ζευς, ο Πατέρας της Γης.

Δέκα στίχους πιο κάτω, εμφανίζεται ένα από τα «σκανδαλώδη» σημεία της μετάφρασης του Χαίλντερλιν. Οι σχολιαστές, από την πρώτη στιγμή, στάθηκαν αμήχανοι μπροστά σε αυτό το *καλχαίνουσ'* της Ισμήνης. Αυτοί και οι νεώτεροι διάδοχοί τους συμφωνούν, κατά το μάλλον ή ήττον, ότι τούτο το παράδοξο επίθετο (που το συναντάμε μόνον άλλη μια φορά, στον Ευριπίδη) σημαίνει «σκοτεινός», «που δεν προμηνύει τίποτε καλό», «σοβαρός και δυσοίωνος». Ο Έλληνας μάντης στην Τροία λεγόταν *Κάλχας*· η *κάλχη* είναι ένας αρχαίος, δυσερμήνευτος όρος, που αναφέρεται πιθανόν στην πορφύρα ή την πεταλίδα. Από αυτήν έφτιαχναν μια βαθυκόκκινη, πορφυρή βαφή. «Du scheinst ein rotes Wort zu färben» (Μοιάζεις σαν να βάφεις κόκκινη κάποια λέξη» ή «να χρωματίζεις μια κόκκινη λέξη») λέει η Ισμήνη του Χαίλντερλιν. Ο Σίλλερ έσκασε στα γέλια. Οι λογικές και

76. *Αντιγόνη*, στ. 9-10: [...] ἢ σε λανθάνει πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; (Σ.τ.Μ)

ακαδημαϊκές εκδοχές παραφράζουν: «Μοιάζεις να κρύβεις κάποια σκοτεινή, δυσοίωνη ή πολύ μεγάλη πρόθεση». Ο Χαίλντερλιν προσπαθεί να διαρρήξει την κλασική επιφάνεια της τέχνης του Σοφοκλή, το «ποιητικό» φωτοστέφανο και την ασάφεια του επιθέτου του. Ποντάρει, τρόπον τινά, στις αρχαϊκές πηγές μιας αμεσότερης, σωματικής κατάστασης της ανθρώπινης γλωσσικής εκφοράς. Όπως τα αρχαϊκά αγάλματα, που η κλασική καλαισθησία έβρισκε απωθητικά, έτσι και οι λέξεις ήταν κάποτε ντυμένες με τα κραυγαλέα χρώματα των προθέσεών τους.

Ο στίχος 45[77] φαίνεται στρωτός, όμως οι εκδότες- φιλόλογοι τον ψιλολογούν, και καλά κάνουν. Μήπως υπάρχει κάποιος τόνος μοχθηρίας στην Αντιγόνη, όταν λέει: «θα θάψω τον αδελφό μου, που είναι και δικός σου επίσης»; Ή μήπως η ελληνική γραμματική τονίζει ρητορικά την ταυτόχρονη ενότητα και την (ψυχολογική) διαφορετικότητα της συγγένειας; Ο Χαίλντερλιν κλίνει υπέρ της δεύτερης εκδοχής: «*Von dir und mir mein ich*» («μιλώ γι' αυτόν τον αδελφό τον δικό σου και δικό μου»). Πρόκειται για σουαβική έκφραση. Η Αντιγόνη του είναι φτιαγμένη με το χώμα της πατρίδας του. Η απόκριση της Ισμήνης, *ὦ σχετλία* –όρος που ανήκει ειδικά στο τραγικό λεξιλόγιο– υποδηλώνει συγχρόνως το άκαμπτο πείσμα και τις συμφορές. Ο Χαίλντερλιν γράφει *verwildert*. Πρόκειται για επίθετο πολύσημο και αιχμηρό. Κυρίως, σημαίνει «αυτόν που έχει αφεθεί να συμπεριφέρεται σαν αγρίμι», που έχει ξαναγυρίσει στον αγριότοπο και την ερημιά. Στο σχόλιο του Χαίλντερλιν, η Ισμήνη προοικονομεί την «μοναχική έρημο», όπου θα βρεθεί η Αντιγόνη στο χείλος του θανάτου. Σε αυτόν, όμως, τον όρο καταφεύγει επίσης ο Χαίλντερλιν, για να χαρακτηρίσει την παραφροσύνη και την επακόλουθη μοναξιά του Αΐαντα του Σοφοκλή. Η παρουσία του Αίαντα, που κατέχεται από θεϊκή και καταστροφική μανία, είναι απτή σε διάφορα σημαντικά χωρία της *Antigonä*. Φαίνεται πως ο

77. *Ἀντιγόνη* 45-6: ΑΝΤΙΓΟΝΗ: τὸν γοῦν ἐμόν, καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς [ἀδελφόν]. (Σ.τ.Μ)

Χαίλντερλιν είχε αντιληφθεί σε αυτόν μια πιο στοιχειώδη έκφραση του «αοργικού» πνεύματος.

Ως προς το διάταγμα του Κρέοντα: ποιο δικαίωμα έχει αυτός «να με χωρίσει από τους δικούς μου;» Η διατύπωση της Antigonä διέπεται από πυκνή αμφισημία: «Mit diesem hat das Meine nichts zu tun». «Το δικό μου - ο δικός μου», όχι μόνο με την έννοια της οικογενειακής σχέσης, ακόμη και της ιδιοκτησίας, αλλά με την έννοια της ουσιαστικής εσωτερικότητας και της προσωπικής ταυτότητας, «δεν έχει καμία σχέση με τον Κρέοντα» ή «δεν έχει καμιά σχέση με το διακηρυγμένο θέσπισμά του». Η έκφραση *Mit diesem* επιτρέπει οποιανδήποτε από τις δύο αναγνώσεις ή και τις δύο συγχρόνως, δυϊκότητα που θα επανεμφανίζεται κάθε φορά που η Antigonä κάνει «αφαίρεση» του Κρέοντα, καθιστώντας τον ανταλλάξιμο με τις κούφιες, απάνθρωπες εντολές του. Το *κείσομαι* (στίχος 73) είναι δύσκολη περίπτωση. Αυτό το ρήμα εμφανίζεται συχνά στα ερωτικά επιγράμματα. Η απόδοση «For I shall rest beside him» («Γιατί θ' αναπαυθώ πλάι του»), όπως προτείνει μια από τις καθιερωμένες αγγλικές μεταφράσεις (του Κίτο [H.D.F. Kitto]), αποτελεί υπεκφυγή. Το σύνολο του χωρίου βρίθει από εκφράσεις έρωτα. Η γλώσσα της Antigonä, όπως και η γλώσσα του Ρουσσώ στις *Εξομολογήσεις*, έχει την ελευθεριότητα, καθώς και την αγνότητα μέσα από την ελευθεριότητα, του εκστατικού. «Lieb werd ich bei ihm liegen, bei dem Lieben» («γεμάτη αγάπη θα πλαγιάσω πλάι του, στο πλευρό του αγαπημένου μου, του αξιαγάπητού μου»). Για να ξανασυναντηθεί, έτσι, με τον Πολυνείκη, η Αντιγόνη θα πρέπει να διαπράξει μιαν «ιερή παράβαση». Η ορολογία του Σοφοκλή σε αυτό το αποφασιστικό σημείο εμφανίζεται τόσο τεταμένη, ώστε καθίσταται αμετάφραστη[78]. Ο Π. Μαζόν (P. Mazon) περιορίζεται σε ένα δάνειο από τον Ρακίνα: η Αντιγόνη αυτοχαρακτηρίζεται ως *saintement criminelle*. Ο Χαίλντερλιν είναι εξίσου σκοτεινός και πυκνός με το ελληνικό κείμενο:

78. Όσια πανουργήσασ'[α] (στ. 74). (Σ.τ.Μ.)

«Wenn Heiligs ich vollbracht» («όταν με ιερότητα / με οσιότητα θα το έχω εκπληρώσει»). Αυτό είναι το αξίωμα του *αντίθεου*. Όταν δε η Ισμήνη καταφεύγει στην λέξη *Aufstand*, όχι μόνο παραπέμπει στο μυστήριο της «ευσεβούς ανταρσίας», αλλά και εισάγει αυτό που ο Χαίλντερλιν θεωρεί ως το θέμα της πολιτικής δημοκρατικής επανάστασης.

Το ανάθεμα που ο Κρέων απευθύνει κατά του Πολυνείκη, με την επαναληπτική (αναφορική) δομή του είναι υπερδιπλάσιο σε μέγεθος απ' ό,τι ο πανηγυρικός του υπέρ του Ετεοκλή. Ο Πολυνείκης είχε επιστρέψει από μια δίκαιη εξορία για να βυθίσει στην φωτιά και στο αίμα, *γῆν πατρῴαν καὶ θεούς*, την πατρίδα του, τα ιερά των θεών του τόπου του. Παντού ο Χαίλντερλιν υπογραμμίζει την οργανική-πολιτική ορμή, αξιοσύστατη καθ' εαυτήν, του ρητορικού σφυροκοπήματος του Κρέοντα. Η έκφραση «Vom Gipfel an» είναι σκοτεινή και υποβλητική. Τι «παρα-ερμηνεύει» ο Χαίλντερλιν; Άραγε θέλει να πει ότι ο Πολυνείκης θα κάψει και θα καταστρέψει τα πάντα «από τ' ακρόστεγα και κάτω» ή ότι αυτός και οι μισθοφόροι του έρχονται από τις ακρώρειες, (που και τα δύο είναι μάλλον ευριπίδεια παρά σοφόκλεια)[79]; Μια νύξη στην δεύτερη έννοια υπάρχει στον *Empedokles*, στην σύγκρουση ανάμεσα στην εύτακτη σφαίρα της *πόλεως* και τον άμορφο, πρωτογενή χαρακτήρα των βουνοκορφών. Η ιδέα μιας ατιθάσευτης Αρκαδίας εξυπονοείται με συναρπαστικό τρόπο, στην απόδοση της διήγησης του φύλακα. Κανένα ίχνος ανθρώπου κοντά στο πτώμα του Πολυνείκη: «Und auch des Wilds Fusstritte nirgend nicht». Ο στίχος είναι εξαίρετος, έτσι όπως αναδιπλασιάζει το βραχυλογικό πρωτότυπο, επιτυγχάνοντας μιαν αύρα αμήχανης αθωότητας. Ούτε καν ίχνος από θηρίο,

79. ...Πολυνείκη λέγω,
ὃς γῆν πατρῷαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ
πρῆσαι κατ' ἄκρας....
(στ. 198 κ.ε.). (Σ.τ.Μ.)

«τίποτα πουθενά». Και ξανασκεφτόμαστε το πώς χρησιμοποίησε η Ισμήνη το *verwildert*.

Είναι εύλογη η γνώμη του Χάιντεγκερ, ότι το δεύτερο χορικό ή πρώτο στάσιμο (χορικό που δεν διακόπτεται από διάλογο) της σοφόκλειας *Αντιγόνης*, μαζί με την ώριμη μετάφραση του Χαίλντερλιν, θα αρκούσαν για θεμέλιο όλης της δυτικής μεταφυσικής. Στο πλαίσιο της αυτής ανάλυσης, θα ήθελα μόνο να εξετάσω δύο όψεις του περίφημου κειμένου του Χαίλντερλιν, που και οι δύο είναι άκρως σημαντικές για την δική του συνολική ερμηνεία του έργου. Ο Χαίλντερλιν γνωρίζει πολύ καλά ότι η έκφραση *πολλὰ τὰ δεινά*, με την οποία αρχίζει το χορικό, απηχεί επακριβώς την αρχή ενός χορικού από τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου. Ο αισχύλειος απόηχος, με την υπόρρητη επίκληση του εγκλήματος της Κλυταιμνήστρας και της εγκληματικής εκδίκησης που την περιμένει, είναι απόηχος του τρόμου και του ανοσιουργήματος στα ανθρώπινα. Αν κρίνουμε όχι μόνον από την εμφάνιση του *δεινός* στους στ. 243 και 1046 της *Αντιγόνης*, αλλά και από ανάλογες χρήσεις της λέξης στον *Οἰδίποδα τύραννο* (στ. 545), τον *Φιλοκτήτη* (440) και τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ* (806), ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την λέξη με πιο διφορούμενη έννοια. Μολονότι στην λέξη *δεινός* ενυπάρχει η έννοια του «δέους» και της «υπερβολής», ενυπάρχει επίσης, όπως και στην ηροδότεια χρήση του όρου – καθότι το ιδίωμα του Ηροδότου είναι συχνά ανάλογο με αυτό του Σοφοκλή – αλλά και στην πλατωνική, στον *Πρωταγόρα*, η έννοια της δεινότητας ως «οξύνοιας», «πρακτικής σοφίας» και «πονηριάς». Εξάλλου, στο αγγλικό επίθετο «uncanny» ξαναβρίσκουμε το ίδιο πλέγμα σημασιών. Στην πρώτη εκδοχή, ο Χαίλντερλιν προτείνει το «Vieles gewaltige giebts», όπου το *gewaltige* μοιάζει πολύ με την διπλή σοφόκλεια σημασία του «δεινός», «βίαιος», αλλά και «μεγάλος, με ευφυΐα που προκαλεί δέος». Το *gewaltige* το κράτησε και ο Ντόννερ (J. Chr. Donner), στην μετάφραση που έκανε το 1839, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την πολύκροτη παράσταση του έργου το 1841.

Διάφορες γαλλικές μεταφράσεις χρησιμοποιούν το *les choses merveilleuses*,* που ωθεί ακόμα περισσότερο το νόημα προς θετικότερη κατεύθυνση. Ωστόσο, ο Χαίλντερλιν στην δεύτερη, και οριστική, ερμηνεία του έργου το αλλάζει σε «Ungeheuer ist viel». Η αλλαγή της προσωδίας και της σειράς των λέξεων επιτυγχάνει να δώσει γριφώδη και μνημειακή εντύπωση. Όμως, οι διαφορές ανάμεσα στο *gewaltige*, το επίθετο, και στο *Ungeheuer*, το ουσιαστικοποιημένο επίθετο, είναι πολύ βαθύτερες. *Ungeheuer* κατά λέξιν σημαίνει το «τερατώδες», αυτό που η δεινότητά του προέρχεται από μιαν αλλόκοτη τερατωδία. Ο Εμίλ Στάιγκερ (Emil Staiger) θα υιοθετήσει αυτήν την λέξη στην μετάφρασή του στα 1940, ο Μπρεχτ στα 1948, ο Σάντεβαλτ (Schadewaldt) στα 1974. Ο Καρλ Ράινχαρτ, στα 1949, προτιμά το *des Unheimlichen*, με τις συμπαραδηλώσεις για το τρομακτικό και την ανεστιότητα και τον απόηχο της περίφημης επιχειρηματολογίας του Φρόυντ για το «αλλόκοτο». Σε τι στοχεύει η αναθεώρηση του Χαίλντερλιν; Αναμφίβολα, αποτελεί μέρος της στρατηγικής του εξτρεμισμού που απαντάται παντού στο ύστερο λεξιλόγιο και την σύνταξή του, μέρος της επιβολής μιας σφοδρής υπερβολής πάνω στο σοφόκλειο ύφος, που ο ίδιος το κρίνει ως υπερβολικά επιφυλακτικό και εξεζητημένο. Η αλληλοσφαγή Ετεοκλή-Πολυνείκη, το διάταγμα του Κρέοντα, η ανεξήγητη παραβίαση του διατάγματός του, όπως την περιγράφει ο τρομοκρατημένος φύλακας – όλα τούτα επικαλούνται το μυστήριο των απεριόριστων ζωτικών δυνάμεων και της μοιραίας πονηριάς του ανθρώπου, το οποίο βρίσκεται στην ρίζα των πολλαπλών σημασιών του *δεινός*. Ωστόσο, τώρα το *Ungeheuer* χρησιμοποιείται με τρόπο ριζοσπαστικό, συγκεκριμένο. Όταν η φύση του ανθρώπου «πολεμά τον εαυτό της», όταν επιχειρεί μιαν αυτοκαταστροφική «συνομιλία» με το θείο, τότε γίνεται κυριολεκτικά «τερατώδης». Εκπίπτει στην μοίρα των καταδικασμένων σε θά-

* «[Πολλά] τα θαυμαστά πράγματα...» [Σ.τ.Μ]

νατο υβριδίων, όπως ήταν οι ηρωικοί ημίθεοι, οι Κένταυροι και οι Τιτάνες, πριν από την επιβολή μιας «οργανικής» και ολύμπιας τάξης. Έτσι, αυτή η λέξη παραπέμπει ευθέως στην Αντιγόνη, όταν αυτή αναλαμβάνει τον ρόλο του *αντίθεου*.

Οι στίχοι 367-8[80] της δεύτερης αντιστροφής συγκεντρώνουν τα θεμελιώδη στοιχεία της τραγικής διαλεκτικής αντιπαράθεσης. Περιέχουν τέσσερις όρους - κλειδιά: *νόμους*, *χθονός*, *θεῶν* καὶ *δίκαν*. Οι αντιλήψεις του Σοφοκλή για τον «νόμο», την «γενέθλια γη», το «θείο» και την «δικαιοσύνη», μαζί με την κατοπινή ιστορία αυτών των όρων, έχουν προκαλέσει ογκωδέστατα σχόλια. Πρόκειται για τα στοιχειώδη σωματίδια της φιλοσοφικο-πολιτικής ύλης της Δύσης. Το γενικό νόημα είναι αναμφίβολο (χάρις σε μια περίφημη διόρθωση του στίχου 368, όλως τυχαίως): «Είθε ο άνθρωπος, με το τρομερό μεγαλείο του και την ένταση της ευφυΐας και της επιστήμης του, να αποδώσει τα δέοντα στον νόμο της γενέθλιας γης του και στην δικαιοσύνη των θεών». Εάν δεν το κάνει αυτό, τότε θα τελειώσει άτιμος και *ἄπολις*, κυριολεκτικά «χωρίς πόλη». Είθε ένα τέτοιο ανέστιο πλάσμα να μην γίνει ποτέ δεκτό στην εστία μου, λέει ο χορός. Διότι αυτός είναι μιασμένος και μεταδοτικός. Η μεταγραφή του Χαίλντερλιν, που αγγίζει τα βαθύτερα στρώματα της δικής του κατάστασης, είναι λεκτικά και συντακτικά τόσο συμπυκνωμένη και περίπλοκη, ώστε γίνεται σχεδόν ακατανόητη. Ο Χαίλντερλιν φαίνεται να έρχεται σε επαφή όχι με τον Σοφοκλή, αλλά με τον αρχαιότερο δάσκαλο της απόλυτης αμεσότητας, τον Πίνδαρο. Ωστόσο, αυτό το χωρίο είναι ταυτόχρονα αποκαλυπτικό. Οι «νόμοι» που προσβάλλονται από την τερατωδία και τα επινοήματα των θνητών είναι «οι νόμοι της Γης»· ασκείται βία «στην συνείδηση, ως προς την δέσμευσή της, ως προς τον όρκο που έχει δώσει στην φυσική τάξη» (*Naturgewaltger / Beschwornes Gewissen*). Ο Χαίλντερλιν, παρερμηνεύοντας ή ξαναγράφοντας το ελληνικό κείμε-

80. Νόμους παρείρων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν. (Σ.τ.Μ.)

νο, συγχωνεύει σε ένα αμφίσημο συνεχές την σοφόκλεια αντίθεση ανάμεσα στον *ὑψίπολιν* («αυτός που έχει υψηλή θέση στην πόλιν») και στον απαίσιον *ἄπολιν*. Κατά τον Χαίλντερλιν, *και* ο υψηλά ιστάμενος δημόσιος άνδρας *και* ο εξοστρακισμένος φυγάς οδηγούνται στον όλεθρο, την ώρα της απερίσκεπτης ανθρώπινης υπερβολής. Αυτή η ανάγνωση είναι λιτά επιμεριστική: και ο Κρέων, ο υψηλότερα ιστάμενος στην πόλη, και η Αντιγόνη, που σύντομα θα της αφαιρεθεί το δικαίωμα του πολίτη, σπεύδουν προς την καταστροφή τους. Κανείς από τους δύο δεν θα επιτύχει την παλιννόστηση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Χαίλντερλιν λύνει με μια κίνηση το ψευδεπίγραφο πλην επίμαχο ερώτημα, για το αν το πρώτο στάσιμο αφορά τον Κρέοντα, την Αντιγόνη ή και τους δύο.

Το κυριότερο, ο Χαίλντερλιν το κάνει αυτό με τρόπο που απεικονίζει αυστηρά την αντίληψή του για την μοναδική λειτουργία του χορού. Σύμφωνα με τα *Anmerkungen*, ο χορός ενσαρκώνει το θείο, στον βαθμό που αυτό είναι παρόν και μάρτυς στις ανθρώπινες επίγειες συγκρούσεις. Αυτή η ενσάρκωση λαμβάνει χώρα σε ένα ουσιαστικά έλλογο, εννοιολογικό επίπεδο. Ο χορός, όντας, τρόπον τινά, «το παθητικό όργανο ενός σώματος (του πολιτικού σώματος) που είναι μπλεγμένο σε μιαν αυτοκαταστροφική σύγκρουση», λόγω του [ποιητικού] θέματος της επίκλησης των θεών και λόγω του ότι στοχάζεται την παρουσία των θεών και την αντανακλά, μεταδίδει μιαν αίσθηση του *das Ungeheure* στις ανθρώπινες περιστάσεις. Την μεταδίδει πιο αφηρημένα και τυπικά απ' ό,τι ο τραγικός πρωταγωνιστής, αλλά, επίσης, και με πιο ψύχραιμο νου. Έτσι, αυτή η επιβλητική ωδή είναι, μεταξύ πολλών άλλων πραγμάτων, και εμπνευσμένος αυτοπροσδιορισμός του χορού των Θηβαίων γερόντων. Είναι δε ωραίο και ορθό το ότι αυτοί οι γέροντες μας αναγγέλλουν πως έρχεται η Αντιγόνη, αλυσοδεμένη.

Το σχόλιο του Χαίλντερλιν στους στίχους 405 κ.ε. είναι συγχρόνως από τα πιο εμφατικά και τα πιο δυσερμήνευτα των *An-*

merkungen. «Η πιο παράτολμη στιγμή στα έργα και τις ημέρες του ανθρώπου (*Taglauf*) ή σε ένα έργο τέχνης» είναι τότε που τον αναρπάζει το πνεύμα του χρόνου και της φύσης, το ουράνιο (*das Himmlische*). Το ανθρώπινο πλάσμα που κατέχεται από αυτό το πνεύμα, βρίσκεται σε «αγριότατη» αντιπαράθεση με το κατ' αίσθησιν, υλικό αντικείμενο της μέριμνάς του. Η αγριότητα αυτής της αντιπαράθεσης πηγάζει από το γεγονός ότι το αντικείμενο, η «αντι-παρουσία» (αυτή ακριβώς είναι η σύνθεση της λέξης *Gegenstand*) δεν είναι παρά κατά το ήμισυ εμψυχωμένο από την ενέργεια του πνεύματος. Ενώ, από την άλλη πλευρά, και τα δύο ημίσεα του ανθρώπου πρωταγωνιστή, το φυσικό και το μαντικό, το ενστικτώδες και το πολιτικό, βρίσκονται τώρα υπό την κυριαρχία της πνευματικής ολότητας. Αυτό, νομίζω, αλλά δεν είμαι βέβαιος, ότι λέει ο Χαίλντερλιν. Ωστόσο, και από την δική του σκοπιά η εφαρμογή αυτού του σχήματος στην αντιπαράθεση Κρέοντα - Αντιγόνης, είναι αινιγματική. Η φλογισμένη πνευματικότητα της Αντιγόνης, ο εκστατικός χαρακτήρας του λόγου της είναι φανερά. Ποιο είναι όμως το «αντικείμενο» του πολεμικού ενδιαφέροντός της; Η ταφή του Πολυνείκη ή ο Κρέων; Άραγε μπορούμε να πούμε για οποιοδήποτε από αυτά ότι τώρα μια κατ' αίσθησιν, υλική (*sinnlich*), παρουσία ή φαινομενικότητα είναι «κατά το ήμισυ προσιτή στο πνεύμα» ή – λόγω της διφορούμενης διατύπωσης του Χαίλντερλιν – «στα μισά μόνο του δρόμου προς» το πνευματικό; Το προφανές, στην ερμηνεία που δίνει ο Χαίλντερλιν και στο κείμενό του, είναι η συναγωγή μιας βίαιης ανισορροπίας ή και ρήξης στις αρμονικές σχέσεις ανάμεσα στο πνεύμα και την ύλη, ανάμεσα στην υπερβατική ελευθερία του πλήρως πνευματικού, έννοιας που θυμίζει έντονα τον Χέγκελ και τον Σέλλινγκ, και στο «αντιτιθέμενο αντικείμενο» – το πτώμα του Πολυνείκη; το διάταγμα του Κρέοντα; – που θα αποκαλούσαμε «αρχή της πραγματικότητας» στην φροϋδική ορολογία. Σε τέτοιες ακριβώς στιγμές ανισορροπίας και αντιπαράθεσης, συνεχίζει ο Χαίλντερλιν, ο άνθρωπος πρέπει

«να αρπαχτεί, όσο πιο γερά μπορεί, από τον εαυτό του», πρέπει να «προσκολληθεί», όσο πιο γερά γίνεται, στην ταυτότητά του. Κάνοντάς το αυτό, θα εκδιπλώσει πλήρως τον αυθεντικό χαρακτήρα του-της. Στην προκειμένη περίπτωση, το «άγριο» πνεύμα του χρόνου (το *Zeitgeist* εκλαμβανόμενο κυριολεκτικά), που αποσπά τον άνθρωπο από τις κοινές του ρίζες και τον αναγκάζει να ακολουθήσει την ταραχώδη του πορεία, είναι το πνεύμα των «der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt». Αυτή η λαμπρή έκφραση προοικονομεί με ακρίβεια τον λόγο της Αντιγόνης. Το *Zeitgeist*, έτσι όπως κατακυριεύει την Antigonä, έχει δύο πηγές: τα «αιώνια ζωντανά, άγραφα και άγρια πρωτεία του Είναι» και τον «κόσμο των νεκρών». Βρισκόμαστε σε χώρα νιτσεϊκή και στην καρδιά του υπαρξισμού του Χάιντεγκερ.

Έχουμε ήδη επισημάνει το «*Mein Zeus*» του Χαίλντερλιν στον στίχο 450[81]. Η συνηθισμένη ανάγνωση είναι: «Δεν είναι ο Ζευς που εξέδωσε αυτό το διάταγμα» ή «που κήρυξε αυτό το κήρυγμα σε μένα». Μια τρίτη ανάγνωση φαίνεται να ταλαντεύεται στο ακραίο όριο του γραμματικά δυνατού. Εάν θεωρήσουμε το άρθρο ως αόριστο ή αμφίσημο, τότε θα ήταν νοητό να ερμηνεύσουμε τα λόγια της Αντιγόνης ως εξής: «Ούτε ο Δίας ούτε η θεά της δικαιοσύνης που κατοικεί ανάμεσα στις χθόνιες δυνάμεις (*Δίκη*) διέταξαν *αυτό*» – δηλαδή την απείθειά της, την διπλή της απόπειρα να θάψει τον Πολυνείκη! Η ενόρμηση, η πράξη, θα ανήκαν τότε εξ ολοκλήρου στην Αντιγόνη και θα ήταν *αυτόνομες*, υπό την έννοιαν ακριβώς με την οποία χρησιμοποιείται για εκείνην αυτό το επίθετο στο έργο. Αυτή η ανάγνωση, που επιζητεί την θεμελιώδη αμφισημία, την υποσυνείδητη ή ρητορικά μεταμφιεσμένη παραδοξότητα, είναι, πρέπει να υποθέσουμε, ξένη προς τον σοφόκλειο τόνο του χωρίου. Επικυρώνει, όμως, όπως θα δούμε, τις «παράλογες» και υπαρξιστικές εκδοχές του μύ-

81. Στ. 450-1: Οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε /οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν δίκη. (Σ.τ.Μ.)

θου. Επιπλέον, όσο λίγο εύλογη κι αν είναι αυτή η ερμηνεία, εντούτοις συνάδει με την έννοια του *αντίθεου*, του «Θεο*προβο*κάτορα» [«*God-provocateur*»] που βρίσκεται στην καρδιά της *Antigonä* του Χαίλντερλιν. Στους στίχους 278-9[82] ο χορός, ακούγοντας τον Φύλακα να περιγράφει την συμβολική ταφή που επιτελέσθηκε μέσα στην νύχτα, θέτει αμέσως το ερώτημα, μήπως πρόκειται για θεϊκό έργο. Ο Κρέων απορρίπτει με σαρκαστικό μένος αυτήν την εικασία. Κι εμείς μαθαίνουμε ότι *όντως* χέρι θνητού, της Αντιγόνης, έρανε με ανάλαφρο χώμα την κατακρεουργημένη σάρκα του Πολυνείκη. Κι αν όμως ήταν *όντως* οι θεοί, κι αν ο Ζευς και η Δίκη ανήγγειλαν ήδη έτσι την πρόθεσή τους για κολασμό του Κρέοντα και επανόρθωση της βλασφημίας; Ὑποψιάζεται κανείς πως, ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, η Αντιγόνη του Χαίλντερλιν θα προσπαθούσε να τους προλάβει. Η «οργική» ανυπομονησία της, όπως κι αυτή του Σαιν-Ζυστ μπροστά στην βραδυπορία της ιστορίας, θα προκαλούσε τους θεούς. Γιατί να περιμένει *αυτούς*, γιατί να περιμένει την δυσκίνητη εκδίπλωση του «οργανικού», την στιγμή που η ίδια γίνεται παρανάλωμα της φωτιάς της απόλυτης ζωής και αντίληψης; Αυτή η ανυπομονησία σχεδόν ορίζει την μορφή του *αντίθεου*. Είναι πιθανότατο, επομένως, αυτή η ελάχιστη γραμματική αμφισημία του ελληνικού κειμένου, να ήλκυσε την συνεπαρμένη προσοχή του Χαίλντερλιν και να ενίσχυσε την γενική του ερμηνεία.

Ο τρόπος, με τον οποίον αποδίδει εκείνος την απάντηση της Αντιγόνης, είναι απόλυτα ιδιόρρυθμος. Η εντολή των *Todesgötter*, των «θεών του θανάτου» (έτσι ονομάζει ο Χαίλντερλιν την Δίκη) βρίσκεται «hier im Haus», προσδιορισμός που προέρχεται είτε από παρανάγνωση είτε, το πιθανότερο, από την υπόρρητη διαλεκτική ανάμεσα στο «γήινο» και οικογενειακό αφενός, και το δημόσιο-πολιτικό αφ' ετέρου. Ο Χαίλντερλιν εξαναγκάζοντας τα γερμανικά να υιοθετήσουν σύνταξη και ρυθμό όσο το δυνα-

82. Ἄναξ, ἐμοί τοι, μή τι καί θεήλατον τοῦργον τοῦτο, ἤ ξύνοια βουλεύει πάλαι. (Σ.τ.Μ)

τόν πλησιέστερα στα σοφόκλεια ελληνικά, δίνει τρομακτική φυσική βαρύτητα στους περίφημους «άγραφους νόμους» (τα *ἄγραπτα νόμιμα*). Σε όλο αυτό το χωρίο, το λεκτικό της Αντιγόνης, που είναι τόσο μεταρσιωμένο στο πρωτότυπο, ακροβατεί στα όρια μιας ωμής και λαϊκιστικής καθομιλουμένης. Επικαλείται υψηλές αξίες με τόνο σχεδόν επιπόλαιο και αγοραίο. Η έκφραση «Das eins der sterben muss» («Ένας τυχών που πρέπει να πεθάνει») είναι ήδη μπρεχτική. Αυτός ο γιακωβίνικος τόνος όχι μόνον υπονομεύει την ρητορεία του Κρέοντα, αλλά και εξαίρει, με τραχειά θέρμη, το ότι η Αντιγόνη αποδέχεται την μοίρα της, ότι με την θέλησή της εισέρχεται στον ισοπεδωτικό θάλαμο του θανάτου. Το *Satzungen* είναι πολυσύνθετη λέξη. Σχετίζεται, φυσικά, με τους «νόμους» (*Gesetze*). Όμως, κατά την Αντιγόνη οι «απαιτήσεις», οι «απαρασάλευτες επιταγές» που τίθενται από τις υποχθόνιες δυνάμεις της Δίκης και από τον «δικό της Δία», τον Πατέρα της Γης, διαθέτουν μιαν αυθεντία, μια «θεμελιακή» αχρονικότητα, υπεράνω οποιασδήποτε γραπτής και (επομένως) *ad hoc* νομοθεσίας. Εδώ η Αντιγόνη είναι καντιανή *in extremis*, αλλά αυτή η αντίληψή της θυμίζει επίσης κάποιες από τις παράδοξες θεωρήσεις του Πλάτωνα για την παρακμή του βιωμένου νοήματος, όταν οι προφορικές προτάσεις γίνονται γραπτός λόγος. Όλοι σχεδόν οι μεταφραστές προσπερνούν το «*ἀνδρὸς φρόνημα*». Ο Χαίλντερλιν τονίζει αυτό το σημείο με σοφόκλεια οξύτητα: το διάταγμα του Κρέοντα δεν είναι παρά «eines Manns Gedanken» – «μια σκέψη άνδρα – ενός (μόνο) *ανδρός η σκέψη*». Υπάρχει και σε αυτήν την έκφραση η ανέμελη ανωνυμία, η υποτίμηση του αγέρωχου πρόσωπου του Κρέοντα. «Das würde mich betrüben»: θαυμάσιο σχήμα λιτότητας. Εάν η Αντιγόνη δεν είχε τελέσει την ταφή του «γιου της μητέρας της», τότε θα ήταν betrübt, το οποίο ελάχιστα περισσότερα σημαίνει από ό,τι το «θλιμμένη», «λυπημένη». Άλλη μια φορά μειώνεται η εκδικητική μεγαλοστομία του Κρέοντα. Αρχίζουμε να ακούμε αυτόν τον τόνο του ευγενούς εμπαιγμού, του υψηλού χλευασμού, του *er-*

habener Spott, τον οποίον ο Χαίλντερλιν αποδίδει στην *Antigonä* σε ένα από τα πιο πρωτότυπα μέρη της ανάγνωσής του.

Στα σχόλιά του στον *Oedipus der Tyrann*, ο Χαίλντερλιν αναφέρει τον Αίμονα ως κάποιον που έχει εμπλακεί στην καρδιά της τραγικής δράσης όχι από έμφυτη προδιάθεση, αλλά επειδή δεν έχει άλλη επιλογή. Άγεται και φέρεται από την κατακλυσμιαία κίνηση του χρόνου, χάνοντας έτσι την επαφή με το φυσικό και ατάραχο Είναι του. Ο Αίμων, άτομο που ουσιαστικά είναι εναρμονισμένο με την κατάστασή του ή, όπως λέει ο Χαίλντερλιν, νιώθει σαν στο σπίτι του στην σφαίρα του οργανικού, σύρεται σε μια βίαιη και «χωρίς νόημα» δράση. Η *Umkehr*[83] του χρόνου τον εξαναγκάζει τώρα να πάρει αποφάσεις ξένες προς την αληθινή του φύση. Ο Αίμων, για τον οποίον η υϊκή υποταγή και η πολιτική τάξη είναι πράγματα ολότελα φυσικά, είναι υποχρεωμένος να επιλέξει ανάμεσα στον πατέρα του και την αρραβωνιαστικιά του. Οι στίχοι 744-5[84] αποτελούν, σύμφωνα με τις *Anmerkungen*, τον κινητήριο μοχλό του έργου. Σημαδεύουν την στιγμή, κατά την οποίαν ο χρόνος αλλάζει, κατά την οποίαν η περιστροφή της χρονικότητας (σκέφτεται κανείς εδώ την δοξασία του Γέητς για τους μεγάλους χρονικούς κύκλους, που οι περιστροφές τους τους φέρνουν στο σημείο της καταστροφής) «εξαντικειμενίζει και αποσαφηνίζει» όλες τις συγκρούσεις. Ο Κρέων, με σαρκαστική οργή, προκαλεί τον Αίμονα: «Ώστε προσβάλλω την Δίκη, λοιπόν, όταν ασκώ τις εξουσίες μου, τα αρχηγικά μου προνόμια;» Η απάντηση του Αίμονα παρουσιάζει κάποια κειμενικά προβλήματα. Μπορούμε να διαβάσουμε «έτσι εξασκεί κανείς τις εξουσίες του, καταπατώντας την δικαιοσύνη;» ή «υποτιμώντας την θεία Δίκη, υποτιμάς τα προνόμιά σου». Ο Χαίλντερλιν αναπλάθει τον διάλογο: «Ψεύδομαι», ρωτά ο Κρέων, «όταν παραμένω πιστός στις πρωτογενείς απαρχές

83. «Στροφή». (Σ.τ.Μ.)

84. ΚΡΕΩΝ: ἁμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;
ΑΙΜΩΝ: Οὐ γὰρ σέβεις, τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν. (Σ.τ.Μ.)

μου;» (*Wenn meines Uranfangs ich treue beistehe?*) Με τον όρο «πρωτογενείς απαρχές» πρέπει, νομίζω, να εννοήσουμε τις «οργανικές» σχέσεις του Κρέοντα τόσο με την ταυτότητά του ως ηγεμόνος, όσο και με τον πολιτικό, «νόμιμο» Δία, τον οποίον τιμά και αντιπροσωπεύει με τέτοιαν άκαμπτη αυστηρότητα. Ο Κρέων είναι ένας *Πρόθεος*, κάποιος που αρνείται απολύτως να προκαλέσει τον Θεό του, να επιζητήσει την στασιαστική οικειότητα μαζί του. «Δεν μένεις πιστός στην *Uranfang* σου», τον αντικρούει ο Αίμων, «hältst du nicht heilig Gottes Namen», «εάν δεν θεωρείς ιερό το όνομα του θεού/εάν δεν το θεωρείς μέσα στην ιερότητά του» (η φράση είναι υπογραμμισμένη στις *Anmerkungen*). Πρόκειται για καθαρά «Εσπέριο» μετασχηματισμό, που αντανακλά τον μετασχηματισμό του ίδιου του χρόνου. Ο Κρέων, όπως αφήνει ο Αίμων να εννοηθεί, στην πραγματικότητα εδώ προδίδει τον Δία, από ανικανότητα να παρατηρήσει ότι ο Δίας εμπλέκεται και δημιουργεί ο ίδιος το μεγάλο γύρισμα – η λέξη του Γέητς, ο οποίος μάλιστα θα μεταφράσει κάποια μέρη της *Αντιγόνης*, είναι «gyre» – στον τροχό του χρόνου. Ο Κρέων παραμένει θανάσιμα «ελληνοκλασικός» και «προ-διονυσιακός».

Αυτή η λεκτική μονομαχία μεταξύ πατέρα και γιου, με την επιτάχυνσή της που οδηγεί στον όλεθρο, προβάλλει αυτό που ο Χαίλντερλιν θεωρεί ως κλειδί του ελληνικού τραγικού λόγου. «*Das griechischtragische Wort ist tödlichfaktisch*». («Ο ελληνικός τραγικός λόγος είναι πραγματικά θανατηφόρος»). Αρπάζει το ανθρώπινο σώμα και το σκοτώνει. Στο ελληνικό τραγικό δράμα λαμβάνει χώρα «der wirkliche Mord aus Worten» («πραγματικός φόνος δια λέξεων»). Εμείς οι «εσπέριοι» γνωρίζουμε την τρομερή λαβωματιά που μπορούν οι λέξεις να προκαλέσουν στο πνεύμα και την ψυχή, αλλά δεν βιώνουμε, παρά μόνο μεταφορικά, την «αθλητική, πλαστική» (τα επίθετα είναι του Χαίλντερλιν) αμεσότητα του φυσικού/σωματικού ολέθρου, που μπορεί να επέλθει μέσω ενός λεκτικού ενεργήματος. Η κατάρα του Θησέα φονεύει κυριολεκτικά τον Ιππόλυτο. Οι μαντικές και προφητικές

εκφορές ξεσκίζουν την ανθρώπινη σάρκα. Όπως ακριβώς η εντολή, που δίνει δια λόγου ο Κρέων, σκοτώνει την Αντιγόνη, έτσι και τα λόγια που ο Αίμων εξαναγκάζεται να εκτοξεύσει στον πατέρα του και ο άγριος εξοστρακισμός τους, λόγια που ξεπηδούν από την «αοργική» και επαναστατική κρίση της στιγμής, είναι φορείς θανάτου. Και τώρα ο ίδιος ο θάνατος έρχεται επί σκηνής, στο πρόσωπο, στην φωνή, της Αντιγόνης.

Λίγα πράγματα στην λογοτεχνία συγκρίνονται με το επιθανάτιο άσμα (τον *κομμόν*) της Αντιγόνης και την πολλαπλότητα των επιπέδων, τυπικών και εννοιολογικών, στα οποία κινείται ο διάλογός της με τον χορό. Κανένα σχόλιο – και η σκηνή αυτή έχει εμπνεύσει την γλωσσολογική και φιλοσοφική ερμηνεία ήδη από την εποχή των Αλεξανδρινών – δεν συναγωνίζεται την «έμπρακτη κριτική» του Χαίλντερλιν, την κατανόηση στην μεταφραστική πράξη του. Εδώ εκδιπλώνει αυτός την υπέρτατη ιδιοφυΐα του ως ποιητής-αναγνώστης, συνταιριάζοντας όραμα με όραμα, συλλαβή με συλλαβή. Η Αντιγόνη τραγουδά την Αντιγόνη, ενώ η εύκαμπτη πειθαρχία της ποιητικής σύμβασης είναι τέτοια που να επιτρέπει μια τρομακτική αμεροληψία, μιαν «απόμακρη οικειότητα». Τραγουδά τον εαυτό της και για τον εαυτό της σαν να παντρεύτηκε τον Αχέροντα, τον μαύρο ποταμό του αφανισμού. Στον χορό που της συμπαραστέκεται με παραμυθίες, με μια παρηγοριά κομψή και άκαρδη συγχρόνως – «βαδίζεις σε θάνατο περίφημο, ασημάδευτη από αρρώστια ή σπαθί» – απαντά με τον υψηλόφρονα, χαριτωμένο χλευασμό, στον οποίο ο Χαίλντερλιν βλέπει το ευγενέστερο γνώρισμα του Είναι της. Ο τόνος της, η στάση της, μαρτυρούν «ό,τι πιο εξαίσιο υπάρχει στο ανθρώπινο πνεύμα και την ηρωική δεξιοσύνη». Η *geheimarbeitende Seele* (η ψυχή που αγκομαχεί στα κρυφά) της *Antigonä* την ύστατη στιγμή, πριν από την θανάσιμη συμπλοκή με τον αντιτιθέμενο θεό, «θα αποφύγει» (ausweichen) την τελική αναμέτρηση. Θα περιγελάσει την μοίρα και την θεότητα με μια ειρωνεία, με μια σκοτεινή ευθυμία τόσο υψηλή, ώστε αυτό το πείραγμα μπορεί

να γίνει πραγματική βλασφημία. Αυτή η υπέροχη περιφρόνηση, όπως η εθιμοτυπική ανταλλαγή ύβρεων πριν από μια μάχη μέχρι θανάτου ή όπως οι τελετουργικές φιγούρες με τα σπαθιά που εκτελούνται πριν από μια θανάσιμη μονομαχία, επιτρέπει στην ηρωική ευαισθησία να ορισθεί, να εκδηλωθεί για τελευταία φορά πριν από την αυτοκαταστροφική και «τερατώδη» σύγκρουσή της με τους αθανάτους. Σε ένα εντελώς *εγκόσμιο* επίπεδο, αυτό το πρελούδιο έχει το ανάλογό του στον τρόπο, με τον οποίο ο Άμλετ κοροϊδεύει τον Οσρίκ.

Αυτή η ομολογία ευαισθησίας μπροστά στον θάνατο είναι η πεμπτουσία του ανθρώπου. Είναι όντως το αποκορύφωμα του υπαρξιακού. Ως τέτοια, λέει ο Χαίλντερλιν, αυτή η *erhabener Spott* (υπέρτατη χλεύη) της Antigonä συνεπάγεται μια σύγκριση με το ανόργανο, με εκείνα τα επίπεδα της δημιουργίας που δεν μπορούν ούτε να «περιγελάσουν» ούτε να αντιπαλέψουν τον Θεό. Γι' αυτό και η Αντιγόνη επικαλείται, σε αιολικούς στίχους, όπου ζευγαρώνονται ο αφόρητος σπαραγμός με μια πνοή ειρωνικής προκλητικότητας, με τρόπο που καμία μετάφραση, κανένας σχολιασμός δεν μπορούν να ξαναζωντανέψουν πλήρως, την Νιόβη και την μεταμόρφωση της Νιόβης σε βράχο φαγωμένον από τους καιρούς. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν ονοματίζει ευθέως την Νιόβη. Την αποκαλεί «κόρη του Τάνταλου». Ο Χαίλντερλιν τονίζει ακόμη περισσότερο αυτόν τον αφανισμό του προσωπικού Είναι. Με την εμφατική τοποθέτηση της λέξης «Wüste» («έρημος») στον στίχο 823 η Antigonä όχι μόνο φανερώνει την νεκρή στειρότητα της Νιόβης μετά την φοβερή τιμωρία της από τους θεούς που είχε προκαλέσει, αλλά και απηχεί την αγωνιώδη λοιδορία του Αίμονα: «Η Θήβα θα γίνει έρημος από την απόλυτη κυριαρχία του Κρέοντα». Η Νιόβη, μη κατονομαζόμενη, τίθεται στο επίκεντρο της ερμηνείας που δίνει ο Χαίλντερλιν στο σύνολο του χωρίου. Ο σοφόκλειος χορός αντιδρά στα ευγενή πειράγματα της Αντιγόνης, επικαλούμενος σε επικριτικούς αναπαίστους την θεϊκή καταγωγή της Νιόβης – το

μέτρο αποκαλύπτει, κάθε στιγμή, με ζωηρότητα το σύμπλεγμα των αισθημάτων που υποφώσκουν. Το «heilig gesprochen, heilig gezeugt» («κηρυγμένη αγία, γεννημένη αγία») του Χαίλντερλιν αποτελεί παράξενη «εσπέρια» μετατόνιση. Το ίδιο και η μεταλλαγή, στην οργισμένη ανταπάντηση της Αντιγόνης, της ελληνικής τυπικής έκφρασης «οἱ πατρῷοι θεοί» σε *Vaterlandsschutzgeister* («πνεύματα-φύλακες της πατρώας γης»). Κατά την ανάγνωση του Χαίλντερλιν, η Νιόβη, λόγω του ότι περιέπαιξε τους Ολύμπιους θεούς, είναι «das Bild des frühen Genies» («η εικόνα του πρωταρχικού, του πρωτόγονου *ingenium*»)· είναι κι αυτή *αντίθεος*, υποτυπώδης μεν, αλλά πρόδρομος της Antigonä[85].

Η κεντρική ιδέα τώρα είναι η μανία[86]. Μόνο δια της «μανίας» (*Zorn*, λέξη που χρησιμοποιεί ο Χαίλντερλιν στις *Anmerkungen* και προσθέτει δύο φορές στο ίδιο το κείμενο του έργου) μπορεί η παθιασμένη αμφισβητίας του θεού να εγκαταλείψει την «οργανική» αυτοκυριαρχία του Είναι της και να αποτινάξει τους εγκόσμιους και πολιτικούς δεσμούς της. Η *Zorn* την κατακυριεύει, όταν θυμάται το φονικό μυστήριο του θανάτου του Οιδίποδα. Ο χορός, που εξαναγκάζεται να αποκτήσει μαντικές δυνάμεις υπό την ακατάσχετη πίεση του θρήνου της Αντιγόνης, αποφαίνεται ότι το «αυτόβουλο πάθος», μια άγρια αυτονομία της παρόρμησης – η λέξη *αὐτόγνωτος* είναι παραστατικότατη – είναι που οδήγησε την κόρη του Οιδίποδα στον όλεθρο. Η εκδοχή του Χαίλντερλιν είναι: «Dich hat verderbt / Das zornige Selbsterkennen» («η οργίλη, μανιώδης αυτοαναγνώριση είναι που σε κατάστρεψε»). Μέσα στην ιερή μανία ο *αντίθεος* οδηγείται στην αυτογνωσία, όχι υπό την σωκρατική ορθολογικότητά του, αλλά, τουναντίον, ως κάποιος που γίνεται παρανάλωμα των πρωταρ-

85. Πρβλ. R.B. Harrison, op.cit. 177-9, για την υπόδειξη ότι το χωρίο της Νιόβης αναφέρεται επίσης στην δοξασία του Χαίλντερλιν για την επικίνδυνη ανθρώπινη πρόοδο από την «Φύση» στην «Τέχνη».

86. Ο αγγλικός όρος *fury* μπορεί να αποδοθεί ως οργή και ως μανία. Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί και το *ὀργά*. (Σ.τ.Μ.)

χικών πυρκαγιών της ζωτικής ενέργειας, οι οποίες τον συνδέουν με τους θεούς, οι οποίες τον εξαναγκάζουν να επιζητά τους θεούς για μια θανάσιμη πάλη. Αυτές οι πυρκαγιές, όπως προέλεγε το πρώτο στάσιμο, είναι που αποκλείουν τον ηρωικό άνθρωπο από την αρμονική αλλά δαμασμένη φλόγα της εστίας. Όπως έχει τονίσει ο Μπέρναρντ Μπέσχενσταϊν (Bernard Böschenstein), οι πολιτικές συνέπειες είναι δραστικές. Η «οργίλη αυτοαναγνώριση» είναι θαυμαστά συνοπτική διατύπωση του γιακωβινικού-ουτοπικού δαίμονα της Επανάστασης και της επαναστατικής Τρομοκρατίας. Υπολανθάνουν επίσης κάποια αυτοβιογραφικά νήματα. Ο Χαίλντερλιν είχε αναγνωρίσει τον εαυτό του ως πνεύμα «που οργίζεται, μαίνεται» από την έμπνευση και από την κώφωση της φιλισταϊκής κοινωνίας που τον περιέβαλλε.

Η ηρωίδα του Σοφοκλή βαδίζει προς τον θάνατο «άκλαυτη, άφιλη, ανυμέναιος, ελεεινά μόνη». Η Antigonä βαδίζει *trübsinnig*. Ο όρος είναι αμφίσημος: Σημαίνει συγχρόνως και «με σκοτεινό το πνεύμα» και «με τον νου σκοτεινιασμένο» ή ακόμη και «διαταραγμένο». Ακόμη μια φορά, είναι δύσκολο να αποκλείσουμε εντελώς την αναφορά στα προσωπικά. Εκείνο όμως που κυριαρχεί σε όλη την έκταση του χωρίου, είναι η επίκληση των στοιχειακών δυνάμεων, των συμφορών των συνυφασμένων με τις σκοτεινές πηγές της ανθρώπινης ταυτότητας. Για να τα εκμαιεύσει αυτά, ο Χαίλντερλιν μεταφράζει «αντισοφόκλεια», ακριβώς υπό την αγαπητική έννοια με την οποίαν η Antigonä εφορμά κατά του «Διός της»:

> Die zornigste hast du angeregt
> Der lieben Sorgen,
> Die vielfache Weheklage des Vaters
> Und alles
> Unseres Schicksals,
> Uns rühmlichen Labdakiden.
> Io! Du mütterlicher Wahn
> In den Betten, ihr Umarmungen, selbstgebärend,

Mit meinem Vater, von unglücklicher Mutter,
Von denen einmal cih Trübsinnige kam,
Zu denen ich im Fluche
Mannlos zu wohnen komme.
Io! Io! mein Bruder!
In gefährlicher Hochzeit gefallen!
Mich auch, die nur noch da war,
Ziehst sterbend du mit hinab.

Αυτό είναι αδύνατον να μεταφραστεί.

Κανένα τμήμα του έργου δεν έχει εγείρει περισσότερους σχολιασμούς ή έριδες από το πέμπτο χορικό, με τους φαινομενικά άσχετους προς το θέμα μυθολογικούς υπαινιγμούς και την παράδοξη ποικιλία του ρυθμού των τριμέτρων και τετραμέτρων στίχων. Θα επανέλθω αργότερα στα προβλήματα που θέτει. Ο Χαίλντερλιν επιδιώκει να επιβάλει στην μορφή και την μοίρα του Λυκούργου, όπως εμφανίζονται στην πρώτη αντιστροφή, έναν απόλυτο παραλληλισμό με την μορφή και την μοίρα της Αντιγόνης. Είναι κι αυτός φυλακισμένος σε βραχώδες σπήλαιο. Προκάλεσε κι αυτός έναν θεό, τον Διόνυσο, με «begeisterter Schimpf» (έκφραση σχεδόν αμετάφραστη, που σημαίνει «δαιμονισμένη επίπληξη», δηλαδή τις ύβρεις ενός μαινόμενου αλλά ιερού *provocateur*). Τώρα ο Λυκούργος θρηνεί την τρέλα του (*Wahnsinn*) και την «ανθηρή μανία» του (*blühender Zorn*), ημιστίχιο ασύγκριτο, που δεν απαντάται στο πρωτότυπο[87], αλλά απηχεί καταφανώς την Antigonä. Το τέλος της ωδής, από την άλλη μεριά, είναι καθαρός Σοφοκλής. Η λέξη παιδί, *παῖς*, δύο φορές ηχεί πένθιμα στο κατευόδιο του χορού στην Αντιγόνη. «Ακόμη κι ένα παιδί των θεών, τα υψηλά, τραγικά πρόσωπα που μνημονεύονται στην ωδή, δεν ήταν απρόσβλητο από τις μακροζώητες Ερινύες, *τὰς Μοῖρας*». Η επανάληψη έχει την συγκίνηση μιας λιτανείας: «Ακόμη κι αυτή, παιδί μου (ή ακριβέστερα ίσως «κόρη

87. Βλ. ωστόσο στο πρωτότυπο (έκδοση Teubner, Λειψίας αλλά και εκδ. Οξφόρδης) όπου υπάρχει (στ. 960) *το ἀνθηρόν τε μένος*. (Σ.τ.Μ.)

μου») «...δεν έμεινε απρόσβλητη». Ο μοναδικός νεωτερισμός του Χαίλντερλιν είναι τόσο αδιόρατος, τόσο πιστός στο πνεύμα του έργου, ώστε είναι σοφόκλειος: Η έκφραση «Das grosse Schicksal» («η μεγάλη Μοίρα») έχει την σκοτεινή βαρύτητα που έχουν *αί Μοῖραι*. Ο ρυθμός αντιστοιχεί στην εντέλεια με το βασανιστικά παρόν πρωτότυπο: «Doch auch auf jener / Das grosse Schicksal ruhte, Kind!» («Αλλά και πάνω της, πάνω σ' εκείνην / η μεγάλη Μοίρα εκάθισε, παιδί!») – όπου το *ruhte*, με τις συμπαραδηλώσεις γλυκιάς ανάπαυσης, καθαγιασμένης ηρεμίας, φαίνεται να εισδύει στην καρδιά των νοημάτων του σοφόκλειου κειμένου. Η υπερβολή δικαιολογείται από τον τρόπο, με τον οποίον χειρίζεται ο Χαίλντερλιν τον *κομμό* της Αντιγόνης και την απάντηση του χορού. Κατά τον ίδιο, οι τραγωδίες του Σοφοκλή ήταν όντως «ιερά βιβλία που ανακαλύφθηκαν εκ νέου». Αυτή η «επανανακάλυψη», όπως καθίσταται δυνατή με την εκδοχή του Χαίλντερλιν, αποτελεί αφ' εαυτής αναγγελία ότι «οι θεοί είναι εκ νέου πλησίον»[88]. Πρόκειται για μια πράξη θεοφάνειας, που οι κίνδυνοί της, η ακτινοβολία της, υπερβαίνουν κάθε άλλη λογοτεχνική μετάφραση ή ερμηνεία. Εξαιρείται (όπως προσθέτει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν) η στίχο προς στίχο απόδοση της Αγίας Γραφής.

Μόνο στο πρόσωπο του Τειρεσία υπάρχει συμφωνία ανάμεσα στην «αοργική» προφητεία και την έλλογη, πολιτική ευσέβεια του «οργανικού». Εντούτοις, αυτή η συμφωνία επιτυγχάνεται αναγκαστικά σε εγκόσμιο, υπαρξιακό επίπεδο. Δεν πρόκειται για την πνευματική σύντηξη, την οποίαν επιδιώκει το τραγικό πρόσωπο. Γι' αυτό και ο Χαίλντερλιν τονίζει περισσότερο τα στοιχεία τα σχετικά με την φύση και τις αισθήσεις στην διήγηση του Τειρεσία για τις θυσιαστικές προσφορές και το μίασμα. Το σοφόκλειο χωρίο, ιδιαίτερα στους στ. 1000-15, όντως προβάλλει εκείνα τα χαρακτηριστικά φυσικού σκανδάλου, που ο Ευριπίδης θα επιτείνει

88. K. Reinhardt, op.cit. 292.

ακόμη περισσότερο. Στην *Antigonä* αυτοί οι τόνοι σαρκικής αταξίας μεγιστοποιούνται. Η «υγρή οσμή» της αποτυχημένης θυσίας αναβλύζει από τις άκαυτες σάρκες και τις κατακλύζει. Εκεί που ο Έλληνας μνημονεύει «βουβούς» ή «αινιγματικούς» οιωνούς, ο Χαίλντερλιν «μεταφράζει»: «Der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung» – «η μοιραία, φονική δήλωση των οργίων που είναι χωρίς σημάδια, που ανθίστανται στην σημασιοδότηση». Αυτό το «άσημον» των οιωνών είναι κυριολεκτικά δολοφονικό, υπό την έννοια ακριβώς την οποίαν αποδίδει ο Χαίλντερλιν στον ελληνικό τραγικό, λόγο και απηχεί με λεπτόν τρόπο την επίκληση των «άγραφων νόμων» από την Αντιγόνη. Εκεί που ο Τειρεσίας απευθύνεται στον Κρέοντα προσφωνώντας τον «τέκνο μου», ο Χαίλντερλιν προτιμά το «o Kind!», ακριβές σύστοιχο του αποχαιρετισμού του χορού στην Αντιγόνη. Και όταν, με μια ερώτηση που ενδεχομένως απηχεί τον αρχαϊκό σατιρικό και λυρικό ποιητή Αρχίλοχο, ο σοφόκλειος μάντης ερωτά τον Κρέοντα τι νόημα έχει να σκοτώσεις για δεύτερη φορά έναν πεθαμένο άνθρωπο, τι λογής ανδραγάθημα είναι αυτό, ο Χαίλντερλιν συμπυκνώνει την φράση σε τρεις λέξεις, αξιοθαύμαστα λακωνικές και λατινίζουσες: «Zu töten Tote» («να σκοτώσεις τους σκοτωμένους»).

Η προφητεία του Τειρεσία για την επικρεμάμενη φρίκη προσφέρει στον Χαίλντερλιν την βάση για το πρότυπο και το λεκτικό ιδίωμα της ολικής ανατροπής του χρόνου και της αρχιτεκτονικής της πραγματικότητας. Ως και ο εξυβρισθείς ήλιος πάνω από την Θήβα είναι «γοργός», «ανυπόμονος» στην πορεία του. Ο Χαίλντερλιν γράφει *eifersüchtig*, «ζηλότυπος», προικίζοντας έτσι την κοσμική ανταπόδοση με ανθρώπινα «έμψυχα» κίνητρα. Δεν μπορεί να υπάρξει πιο κατακλυσμιαία *Umkehr* και αντιστροφή των αξιών από την έκθεση του δυσώδους νεκρού στην ηλιόλουστη επιφάνεια της γης και τον εκτοπισμό των ζωντανών στο ανήλιαγο υπόγειο του θανάτου. Ο Πολυνείκης, άθαφτος είναι *schicksallos*, κυριολεκτικά «χωρίς μοίρα». Αυτό το θέμα που ενοφθαλμίζει ο Χαίλντερλιν στο κείμενο, είναι πολύ κοντά στο εγελιανό σχόλιο:

αν ένας άνθρωπος δεν μπορεί να επιστρέψει στην γη μέσα στον ιστό της οικογένειας, που θα τον κοιτάξει και θα διατηρήσει την μνήμη του, τότε δεν έχει εκπληρώσει την «αυθεντική ουσία» του. Του στερούν την ολοκλήρωσή του. Σύντομα θ' ακουστούν πικροί θρήνοι «στους οίκους σου», προλέγει ο Τειρεσίας του Χαίλντερλιν. Ο πληθυντικός είναι εντυπωσιακός. Είτε πρόκειται για παρανάγνωση είτε ο Χαίντερλιν επιθυμεί να υποβάλει κάτι από την βασιλική χλιδή του Κρέοντα και από την υβριστική του ταύτιση με την *πόλιν* στο σύνολό της. «Δεν θα ξεφύγεις από την οργή των βελών μου», προειδοποιεί ο απερχόμενος Τειρεσίας στην *Antigonä*. Ο Χαίλντερλιν συμπυκνώνει εδώ έναν διπλό υπαινιγμό: στα φοβερά βέλη του Απόλλωνα που σκότωσαν τα παιδιά της Νιόβης, στα βέλη του λοιμού, που, σταλμένα από τον Απόλλωνα, έπεφταν σαν βροχή στον στρατό του Αγαμέμνονα, τότε που ένας άλλος μάντης είχε προσβληθεί.

Το τελευταίο χορικό είναι, όπως θα δούμε, από τα πιο αντιφατικά και πλήρη δραματικής έντασης στο έργο. Η επίκληση του Διονύσου – θεού των Θηβών, προστάτη της τραγωδίας και, στην μυθογραφία του Χαίλντερλιν, θεού των «ασιατικών» στοιχείων που θα γεφυρώσουν το χάσμα του χρόνου μεταξύ του κόσμου των Ολυμπίων και της θεοφάνειας του Χριστού – είναι ταυτόχρονα φρενήρης και μεγαλοπρεπής, εκστατική και πλήρης επισημότητος. Το σύνθετο μέτρο «απεικονίζει» αυτές τις αντιτιθέμενες και συνδυαστικές τονικότητες[89]. Η θεμελιώδης διαίρεση, που αντανακλά επακριβώς τις φρούδες ελπίδες του χορού για την επικείμενη απαλλαγή από τον θάνατο και το μίσος στην πόλη, είναι ανάμεσα στον Διόνυσο προστάτη και τον Διόνυσο ως στοιχειακό φορέα μιας απάνθρωπης λογικής (όπως θα είναι στις *Βάκχες* του Ευριπίδη). Η διαλεκτική αντίληψη του Χαίλντερλιν είναι τέλεια. Καθιστά τον Διόνυσο υβρίδιο, ευφρόσυνον και

89. Πρβλ. την ανεκτίμητη μετρική ανάλυση του G. Müller, *Sophokles. Antigone* (Heidelberg, 1967), 242-3.

απειλητικό, πραγματικόν ημίθεο, γεννημένον από την αστραπή του Διός και από την σκοτεινή γη, που την αντιπροσωπεύει η μήτρα της Σεμέλης. Η αναλογία με τον Χριστό και την θνητή μητέρα του είναι πολύ κοντά. Το ίδιο και το θέμα του τερατώδους τοκετού στον οίκο του Οιδίποδα. Η «ιδιωματική» γλώσσα του Χαίλντερλιν αποκτά μιαν άγρια λυρική πυκνότητα. Ο θεός κατοικεί κοντά στο «ψυχρό ρεύμα» του Ισμηνού. Ο Χαίλντερλιν εισάγει αυτό το επίθετο για να επιτύχει δραματική αντίθεση με την καυτή ανάσα του Δράκοντα, του οποίου τα φονικά δόντια είχε σπείρει ο Κάδμος όταν ιδρύθηκε η Θήβα. Αυτός ο Δράκων «ασθμαίνει, ανοίγει το στόμα», για να πάρει ανάσα. Ο Χαίλντερλιν λέει *haschet*, το ίδιο ρήμα που χρησιμοποιεί η Antigonä, όταν θυμάται τον ωμό τρόπο, με τον οποίο παγιδεύτηκε ο πατέρας της, στην αρχή του έργου. Ο Διόνυσος χαιρετίζεται ως «Freudengott». Σε αυτήν την επονομασία όμως οι απόηχοι της «χαράς» (*Freude*) είναι σχεδόν νιτσεϊκοί στην υπεράνθρωπη δυναμική τους και στον απρόσωπο αρχαϊσμό τους. Στο «Lapis Lazuli», ο Γέητς μεταδίδει μια παρόμοια αίσθηση παγερής φωτιάς. Η πόλις έχει προσβληθεί τώρα από θανάσιμη νόσο – το ελληνικό κείμενο προφανώς απηχεί την τιμωρία του λοιμού στην αρχή του *Οἰδίποδος Τυράννου*. Ο χορός εκλιπαρεί για την έλευση του θεού. Ο Διόνυσος είναι, κυριολεκτικά, ο *χορηγός*, ο επικεφαλής του χορού των «*πῦρ πνεόντων ἄστρων*». Υπάρχει έτσι στο τέλος της *Ἀντιγόνης* του Σοφοκλή, όπως και σε όλην την έκταση των *Βακχῶν* του Ευριπίδη, ένας δραματοποιημένος στοχασμός γύρω από την φύση του ίδιου του τραγικού θεάτρου, γύρω από τις σχέσεις ανάμεσα στους τυπικούς τρόπους έκφρασης και τα υπολείμματα τελετουργίας του τραγικού δράματος αφενός, και την κοινωνία και τον κόσμο στα πλαίσια των οποίων παριστάνεται αυτό το τραγικό δράμα αφ' ετέρου. Ο Διόνυσος χαιρετίζεται ως «φύλακας των νυχτερινών κραυγών» ή «των επικλήσεων μέσα στην νύχτα». Αυτός ο προσδιορισμός είναι συγχρόνως μυστηριακός και ταιριαστός. Μέσα στις λέξεις

που την νύχτα προφέρουμε, μέσα στων ονείρων μας τα λόγια, υπάρχει συγχρόνως έκσταση και απόγνωση, έρως και εφιάλτης. Ο Διόνυσος είναι αποδέκτης και των μεν και των δε. Είναι επίσης αυτός που φρουρεί την μυστικότητα, την ιερή διακριτικότητα της απόφασης που η Αντιγόνη κρύβει μέσα της και πραγματοποιεί πριν την αυγή. Η ανάγνωση του Χαίλντερλιν είναι κυριολεκτικά εμπνευσμένη: «Chorführer der Gestirn' und geheimer / Reden Bewahrer!» Αποδίδει δε άψογα την αμφισημία που επιστέφει την ωδή. Ο θεός θα αποκαλυφθεί καταμεσής στο άτακτο πλήθος των «Παραληρουσών» (*Θυίαισιν*), των εξαγριωμένων Μαινάδων, που η ανελέητη χαρά τους είχε φέρει έκσταση στην Θήβα και θάνατο στον μυωπικό Πενθέα. Ο Χαίλντερλιν συνυφαίνει παραφροσύνη και αγαλλίαση: «die wahnsinnig / Dir Chor singen, dem jauchzenden Herrn» («που, μαινόμενες, είναι χορός για σένα, ευφρόσυνε δεσπότη», εκεί που το ελληνικό έχει «για σένα, γενναιόδωρη θεότητα»). Η θριαμβεύουσα φρενίτιδα, το ξεφάντωμα των νυχτοπερπατητών, ανήκουν στον ίδιο τον Φρίντριχ Χαίλντερλιν σε αυτούς τους στίχους, τους τελευταίους σχεδόν που έγραψε για δημοσίευση. Προφανώς μας αναπέμπουν στην επίκληση του πύρινου Διονύσου, στην πρώτη-πρώτη από τις πινδάρειες ωδές του.

Υπάρχουν χαρακτηριστικές πινελιές στον τρόπο, με τον οποίο προσεγγίζει ο Χαίλντερλιν τον απεγνωσμένο θρήνο του Κρέοντα. Εκεί όπου ο Σοφοκλής υπαινίσσεται την «υποχθόνια, αιωνίως ακάθαρτη καταφυγή του κάτω κόσμου», ο Χαίλντερλιν μεταφράζει με αδυσώπητη κυριολεξία: «du schmutziger Hafen» («εσύ, βρωμερό λιμάνι»). Τούτο υπονοεί ότι ο Αχέρων και οι σκοτεινές του αποβάθρες είναι κατάμεστες και μολυσμένες από τα θύματα της τρέλας του Κρέοντα. Η βασίλισσα έχει αυτοκτονήσει, αφού καταράστηκε τον Κρέοντα, τον φονέα των γιων της (θα επανέλθω στο θέμα του θανάτου του Μεγαρέως, στον στίχο 1310). Η έκφραση του Χαίλντερλιν, *Kindermörder* («παιδοκτόνε») είναι μια ανελέητη βαναυσολογία, που παραπέμπει στον

κόσμο του Ηρώδη και του πρώτου *Φάουστ*. Ο Χαίλντερλιν ακολουθεί πιστά τις στριγκές επαναλήψεις του *ἐγώ* και του *μοι* σε όλην την έκταση των σαράντα στίχων του σπαραγμού του Κρέοντα, επαναλήψεις που οι ίδιες είναι απαίσια ηχώ του εγωτισμού, της έμμονης αυτοαναφοράς του καταδικασμένου άνακτα στην είσοδο του *Οἰδίποδος Τυράννου*. Τα γνωμικά του χορού που κλείνουν το έργο, με τον συνηθισμένο σοφόκλειο τρόπο, είναι εμποτισμένα από την ιδιαίτερη οπτική του Χαίλντερλιν. Στο ελληνικό κείμενο υπέρτατη ευδαιμονία δεν είναι διόλου η «σοφία» ή η «οξύνοια», όπως αφήνουν να εννοηθεί οι περισσότερες αγγλόφωνες μεταφράσεις. Είναι το *φρονεῖν*, «das Denken» («η πράξη, η διαδικασία της σκέψης»). Δεν πρέπει, λέει ο Χαίλντερλιν, «να βεβηλώσουμε» (*entheiligen*) αυτό που είναι «ουράνιο» – «εσπέρια» αλλοίωση του πρωτοτύπου, το οποίο απλώς μας καλεί να μην ασεβούμε προς τους θεούς. «Οι περήφανοι άνθρωποι βλέπουν τα αλαζονικά τους λόγια να δέχονται τα μεγάλα χτυπήματα της μοίρας και μόνο το πέρασμα των χρόνων τους διδάσκει να σκέφτονται με *φρόνηση*». Αυτά ο Σοφοκλής. Η πράξη του Χαίλντερλιν είναι γνωμική: αυτοί «που υψώνουν το ανάστημά τους», πρέπει να υποστούν την «πληρωμή» (*Vergeltung*) για την «υπεροψία» τους. Μόνον αυτά τα βάσανα μπορούν, στα γηρατειά μας, να μας διδάξουν «zu denken» («να σκεφτόμαστε»). Ο Χαίλντερλιν, την στιγμή που ήταν στο χείλος του σκότους, είχε φτάσει να θεωρεί την απλή πράξη της σκέψης σαν μακρινή ευλογία. Πουθενά αλλού, ίσως, δεν ήταν τόσο κοντά στον Σοφοκλή.

Δεν είναι προφανές ότι υπάρχει άλλο λογοτεχνικό έργο που να έχει εγείρει το φιλοσοφικό και ποιητικό ενδιαφέρον που επικεντρώθηκε στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, στα τέλη του δέκατου όγδοου και σε όλη την διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα. Ο Άμλετ θα μπορούσε να είναι η λυδία λίθος. Δεν υπάρχει όμως στην τεράστια κληρονομιά ερμηνειών, παραλλαγών και μιμήσεων αυτού του έργου τίποτε, που να είναι εφάμιλλο της *Antigonä* του Χαίλντερλιν ούτε, ενδεχομένως, εφάμιλλο της ποιότητας της φιλοσοφικής εμμονής, την οποία ένας Χέγκελ κι ένας Κίρκεγκωρ προσεκόμισαν στο ελληνικό κείμενο.

Η θέση του ποιητικού λόγου ως προς τον φιλοσοφικό είναι κατά παράδοση ακαθόριστη. Η απορριπτική σφοδρότητα του Πλάτωνα σε αυτό το θέμα είναι ενδεικτική του αντιρρεύματος που παρασύρει την μεταφυσική και πολιτική επιχειρηματολογία προς το πιο ανοιχτό έδαφος της λογοτεχνικής μεταφοράς. Επειδή η τραγωδία απομονώνει και αναπαριστά τις στιγμές όπου συνοψίζεται η ανθρώπινη αβεβαιότητα, επειδή εξωθεί την συμπεριφορά έως το ακραίο σημείο ολέθρου – ο δε όλεθρος αποτελεί την τελική λογική της δράσης – γι' αυτό και έχει κατ' εξοχήν προσελκύσει την φιλοσοφική «χρήση». Αυτή η ωφελιμιστική διάσταση είναι ήδη εμφανής στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Η τραγωδία χρησιμεύει στο να ενσαρκώνει, να καθιστά άμεσα ορατά τα αιώνια μεταφυσικο-ηθικο-ψυχολογικά προβλήματα γύρω από την φύση της ελεύθερης βούλησης, την ύπαρξη των άλλων ψυχών και προσώπων, τις συμβατικές σχέσεις συμφωνίας και αθέτησής της ανάμεσα στο άτομο και τις κοινωνικές ή υπερβατικές κυρώσεις. Επειδή ο ρομαντισμός κατέφυγε στην δραματοποίηση των ίδιων των διαδικασιών της σκέψης – ως και στην λογική του Χέγκελ υπάρχει κάτι θεατρικό – για τούτο και επεδίωξε να εξαλείψει τις κατηγοριακές οριοθετήσεις ανάμεσα στον φιλοσοφικό και τον ποιητικό

λόγο. Ο ρομαντισμός αντιλαμβανόταν και τον μεν και τον δε ως διαισθητικά θεμελιωμένους και διαλεκτικά επιτελούμενους (έτσι, στην φαουστική αποσύνδεση του «γκρίζου» της θεωρίας από το «πράσινο» της ευφάνταστης πράξης είναι που ο Γκαίτε αναδεικνύεται κατ' εξοχήν αντι-ρομαντικός).

Ο Χέγκελ χρησιμοποιεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, για να ελέγξει και να εξεικονίσει διαδοχικά μοντέλα της θρησκευτικοπολιτικής σύγκρουσης και της ιστορικής γένεσης. Ωστόσο, τα ίδια αυτά μοντέλα τα έχει προβάλει η συγκεκριμένη καθολικότητα του έργου. Η χρήση που του κάνει ο Κίρκεγκωρ, είναι απεγνωσμένη στην αναγκαία αυθαιρεσία της. Ο Κίρκεγκωρ, επιδιώκοντας να επιτύχει μια ρητή αλλά ανεπαχθή διατύπωση της δικής του κατάστασης και της γενικής θέσης που κατέχει η εσωστρέφεια και η μυστικότητα σε μια νεώτερη κοινότητα, καθιστά την *Αντιγόνη* προδρομικό ανοιχτό έργο. Στην ποιητική μορφή το περιθώριο επανεξέτασης, κριτικής και ψυχολογικής «έφεσης», είναι πιο ελαστικό, πιο πλούσια ακαθόριστο απ' ό,τι στην φιλοσοφική απόδειξη. Το άγνωστο διατηρεί σε μεγαλύτερο βαθμό μια θεραπευτική αυθεντία. Η «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ είναι μία από τις δυνατότητες της σοφόκλειας, μία δυνατότητα επιδεκτική μεταγενέστερης κατασκευής, ακριβώς στον βαθμό που κλασικά αυτή η ερμηνεία παραμεριζόταν. Στον βαθμό που η φιλοσοφική διερεύνηση είναι επανεύρεση της ελευθερίας, των ελεύθερων χώρων που είναι χαμένοι για το δόγμα, την τυπική λογική, τις εντολές των καθαρών και εφαρμοσμένων επιστημών, στον βαθμό που η φιλοσοφία είναι η ελευθερία, στην υπεράγαν ρομαντική εξίσωση του Σέλλινγκ, το ποιητικό θα είναι ο εκλεκτός της στίβος. «Όμως, άραγε μπορεί η φιλοσοφία να γίνει λογοτεχνία και να γνωρίζει παρά ταύτα τον εαυτό της;»[90]

Οι μεγάλοι αναγνώστες της *Αντιγόνης*, τους οποίους μελετήσαμε, θα απαντούσαν, όπως νομίζω, μετατοπιζόμενοι από το

90. S. Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford, 1979), 496.

ιδεώδες της «αυτογνωσίας», το εξασθενημένο άλλωστε από την καντιανή κριτική, στο ιδεώδες «του να είναι κάτι ο εαυτός του». Η φιλοσοφία μετά τον Χέγκελ συχνά «είναι ο εαυτός της» όχι γενόμενη λογοτεχνία, κίνδυνος ο οποίος, κατά ειρωνικό τρόπο, επικρέμαται στους διαλόγους του Πλάτωνα, αλλά χρησιμοποιώντας την λογοτεχνία ως την δική της άδεια για ελευθερία κίνησης. Στο «κειμενικό γεγονός» της *Άντιγόνης* του Σοφοκλή ενυπάρχει μια οριστικότητα. Όμως ενυπάρχει επίσης και κάτι το *ανεπίκριτον* σε ό,τι αφορά την αρχαϊκή πρόθεση και τον σάλο που επιφέρει η ιστορία στην εμβέλεια του νοήματος. Το ίδιο συμβαίνει σε όλη την σοβαρή λογοτεχνία. Ωστόσο, στο δράμα είναι ιδιαίτερα έντονος ο διαλεκτικά ανοιχτός χαρακτήρας της σχέσης ανάμεσα στο κείμενο και το αναπαριστώμενο νόημα. Στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, προέβαλα κάποιες προσωρινές απαντήσεις στην ερώτηση: γιατί η *Άντιγόνη*; Θέλω να επανέλθω αργότερα στην υποκείμενη δομή της οικονομίας του μύθου στην δυτική σκέψη. Ο Χέγκελ, ο Κίρκεγκωρ θα *μπορούσαν* να έχουν καταστήσει κάποιο άλλο τραγικό έργο το εκλεκτό της επιχειρηματολογίας και του αυτο-καθρεφτίσματός της.

Τα ζητήματα που εγείρονται από την *Antigonä* του Χαίλντερλιν είναι πιο δύσκολο να προσδιορισθούν. Έχω δείξει αλλού ότι υπάρχουν όντως μεταφράσεις, οι οποίες προδίδουν το πρωτότυπο «μεταμορφώνοντάς το», δηλαδή μεταφράσεις που η λεκτική τους δεξιοτεχνία, το αισθηματικό τους βάθος ή ο ιστορικός τους αντίκτυπος ξεπερνούν το πρωτότυπο κείμενο. Τέτοιες «μεταμορφώσεις» τείνουν να παρουσιάζονται στην λυρική ποίηση ή πάλι στο τάδε ή στο δείνα εκτεταμένο απόσπασμα ενός μεγαλύτερου έργου. Το να ανταγωνίζεται μια πλήρης μετάφραση ή διασκευή την πηγή της ή να «την επισκιάζει» αποτελεί σπάνιου είδους ερωτική προδοσία. Όπως έχουμε δει, όμως, η έννοια της «μετάφρασης» ακόμη και με την πιο εκτεταμένη της εκδοχή, μόλις και μετά βίας θα μπορούσε να συμπεριλάβει τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στην *Antigonä* και στην *Άντιγόνη*. Οι συνέπειες

της ερμηνευτικής μεταμόρφωσης, στην οποίαν υποβάλλει ο Χαίλντερλιν τον Σοφοκλή, είναι, κατ' ανάγκην, αμοιβαίες. Μετά τον Χαίλντερλιν, διαβάζουμε, βιώνουμε διαφορετικά τον Σοφοκλή. Αυτήν την μετατόπιση ως επίπτωση την έχουν από κοινού η μείζων λογοτεχνική κριτική καθώς και όλη η παράδοση της εσωτερικής αναφοράς και της ενεργητικής απήχησης στα δυτικά γράμματα. Διαβάζουμε διαφορετικά τον Σαίξπηρ μετά τον Σάμουελ Τζόνσον ή τον Κόλριτζ· το *Bleak House* έχει αλλάξει υπό την επήρεια της ίδιας του της επίδρασης στις παραβολές του Κάφκα για την γραφειοκρατία. Ωστόσο, η όσμωση μεταξύ *Ἀντιγόνης* και *Antigonä* είναι πολύ πιο πυκνή, η σημείο προς σημείο αντιστοίχηση είναι πολύ πιο παράδοξη. Δεν υπάρχει, απ' όσο γνωρίζω, παρά μία άλλη παρόμοια περίπτωση: πρόκειται για τις σχέσεις ανάμεσα στον *Otello* και τον *Falstaff* του Βέρντι και τα σαιξπηρικά κείμενα, από τα οποία προέρχονται, τυπικά και υπαρξιακά. Ο *Otello* ενδεχομένως και ο *Falstaff* μετά βεβαιότητος, είναι ανώτεροι από την πηγή τους, τόσο ως προς την δραματική μεστότητα, όσο και ως προς την συγκινησιακή «ωριμότητα». (Ο Μαυριτανός του Βέρντι, ο Ιάγος του, παρουσιάζουν συνοχή και μας επιβάλλονται στο σύνολό τους, ενώ οι σαιξπηρικοί το κάνουν αυτό μόνο λόγω της ποίησης, και ακόμη και τότε σε επίπεδα που δύσκολα αποδέχεται η ενήλικη ευαισθησία). Με μια ιδιοφυή κίνηση ο Μπόιτο (Boito) παραλείπει την πρώτη πράξη του σαιξπηρικού *Οθέλλου* και αρχίζει από την καταιγίδα στην Κύπρο. Σε όλα σχεδόν τα σημεία, η βεβιασμένη μηχανική των *Εὐθυμων Κυράδων του Ουίνδσωρ* γίνεται ένα ανεξάντλητο θαύμα, χάρις στην πονεμένη συγχώρεση της ζωής, του χρόνου, που χαρίστηκε στον Βέρντι, στα σοφόκλεια γηρατειά του. Εδώ, όπως και σε σχέση με την *Antigonä* του Χαίλντερλιν, δεν επαρκούν οι συνήθεις κρίσεις. Στην *Antigonä*, επιπλέον, το μυστήριο της «ετερόφωτης αυτονομίας» ταυτοχρόνως αποσαφηνίζεται και περιπλέκεται από το γεγονός ότι το μοντέλο του Χαίλντερλιν για τον «*Ἀντίθεο*» και για την «ερωτική-καταστροφική σύντη-

ξη», στην οποία στοχεύει αυτός, συμπίπτει με την δική του θεωρία και συγκεκριμένη επιτέλεση της μετάφρασης. Έτσι στον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν υπάρχει, όπως είδαμε, μια «τραγωδία της μετάφρασης», καθώς και μια εξαιρετική τραγωδία «σε μετάφραση». Αυτές όμως δεν είναι παρά στομωμένες φράσεις. Έχει κάποιο (σχεδόν απειλητικό) νόημα να ερωτήσουμε για το εξής: έστω ότι το ελληνικό κείμενο χανόταν έπειτα από την εκδοχή του Χαίλντερλιν – γνωρίζουμε τέτοιες περιπτώσεις κατά τον Μεσαίωνα και κατά τις αρχές της Αναγέννησης – τότε τι; Τότε θα είχαμε στα χέρια μας μιαν από τις μεγαλύτερες τραγωδίες στην ιστορία της λογοτεχνίας. Θα επρόκειτο για έργο, από ορισμένες απόψεις «πέρα» και «πάνω» από τον Σοφοκλή. Δεν είναι εύκολο να διαυγάσουμε την μοναδική και υπερβολική θέση που απέδιδαν στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ο Χέγκελ, ο Κίρκεγκωρ, ίσως ο Γκαίτε. Ένας όμως τρόπος να το κατορθώσουμε αυτό είναι απλώς ο εξής: να γνωρίσουμε το ελληνικό έργο ως αυτό που έχει υπάρξει, ως αυτό που είναι, το ποιητικό αίτιο της *Antigonä* του Χαίλντερλιν.

Με την πράξη της φιλοσοφικής ερμηνείας, με την ανάπλαση του ποιητή, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την θεμελιώδη σταθερότητα της παλιννόστησης, ραχοκοκαλιά της θεματικής και των παραλλαγών της στην δυτική ευαισθησία. Ο μύθος της Αντιγόνης φθάνει ως εμάς ακλόνητος, έχοντας διατρέξει δύο χιλιετίες. Πώς είναι δυνατόν;

Δεύτερο Κεφάλαιο

1

Η αρχαιότερη σωζόμενη απεικόνιση της σκηνής όπου η Αντιγόνη οδηγείται μπροστά στον Κρέοντα, είναι μια αγγειογραφία, που οι ειδικοί χρονολογούν κατά τα τέλη του πέμπτου ή τις αρχές του τέταρτου αιώνα π.Χ. Τώρα ακριβώς δημιουργούνται θεατρικές, οπερατικές, χορογραφικές, κινηματογραφικές, αφηγηματικές εκδοχές της «Αντιγόνης». Τίποτε δεν προμηνύει ότι θα διακοπεί η γραμμή των φιλοσοφικών, πολιτικών, ηθικο-νομικών και ποιητικών αναλύσεων και επικλήσεων αυτού του μύθου και των παραλλαγών του σοφόκλειου κειμένου, που διαδέχονται η μία την άλλη στο πέρασμα των αιώνων. Καμία καταγραφή του «θέματος της Αντιγόνης», από την *Οδύσσεια* (λ. 271 κ.ε.) μέχρι την ταινία *I Cannibali* της Λιλιάνα Καβάνι (Liliana Cavanni) (1972) ή την *Αντιγόνη* του Κεμάλ Ντεμιρέλ (Kemal Demirel) και το *The Island* του Άθολ Φούγκαρντ (Athol Fugard), δυο έργα που ανεβάστηκαν το 1973, εκ των οποίων το ένα στην Τουρκία και το άλλο στην Νότια Αφρική, δεν μπορεί να ελπίζει πως θα είναι πλήρης.

Πολυάριθμες πραγματεύσεις του θέματος είναι χαμένες για εμάς: μεταξύ αυτών, οι αρχαϊκοί επικοί κύκλοι για τον οίκο του Λαΐου και το πεπρωμένο των Θηβών· η *Αντιγόνη* του Ευριπίδη, που μνημονεύεται στους στίχους 1182 και 1187 των αριστοφανικών *Βατράχων*· η λατινική *Αντιγόνη* του Λεύκιου Άκκιου, που

χρονολογείται στα μέσα του δεύτερου προ Χριστού αιώνα· οι ροκοκό και νεοκλασικές οπερατικές εκδοχές της τραγωδίας της Αντιγόνης, από τις οποίες δεν σώζονται παρά ο τίτλος ή κάποια αποσπάσματα από το λιμπρέτο. Σήμερα (1984) υπάρχουν «Αντιγόνες» που κυκλοφορούν μόνο λαθραία, υπό μορφή *σαμιζντάτ*. Με έναν πρόχειρο υπολογισμό, ο κατάλογος με τα δράματα, τις όπερες, τα μπαλέτα, τις ζωγραφικές και πλαστικές απεικονίσεις της Αντιγόνης, μόνο στην μεταμεσαιωνική τέχνη και λογοτεχνία, ανέρχεται σε εκατοντάδες. Ο Μωρίς Ντρυόν (Maurice Druon) ανέβασε την δική του παραλλαγή, *Mégarée*, το 1944. Στον πρόλογο του έργου, τον οποίον έγραψε στα 1962, θέτει αυτό το ερώτημα αυτοαποδοκιμαστικά: «Και ποιο σχολιαρόπαιδο, αν είχε την τύχη να έχει εκπαιδευθεί από πραγματικούς ανθρωπιστές, δεν είχε ονειρευτεί να γράψει μιαν Αντιγόνη;... Μιαν εκατοστή, μια χιλιοστή Αντιγόνη;»

Καμιά απογραφή των ποιημάτων, στα οποία κάνει την εμφάνισή της η Αντιγόνη είτε αυτοπροσώπως είτε στο ημίφως ενός υπαινιγμού, δεν θα μπορέσει ποτέ να πλησιάσει έστω να θεωρηθεί πλήρης. Ο κατάλογος απλώνεται από την υπολανθάνουσα παρουσία του Πολυνείκη στον ένατο *Νεμεόνικο* (στ. 24) και τον έκτο *Ὀλυμπιόνικο* του Πινδάρου, μέχρι τον στ. 5 της *Tristia* του Οβιδίου· από το *Roman de Thèbes* των μέσων του δωδέκατου αιώνα, μέχρι το δωδέκατο Άσμα του *Καθαρτηρίου* και το εικοστό τρίτο κεφάλαιο του *De claris mulieribus* του Βοκκάκιου, που το ίδιο, φυσικά, δεν είναι ποίημα, αλλά η άμεση πηγή αναρίθμητων ποιητικών παραλλαγών. Το θέμα της Αντιγόνης περνάει από την Αναγέννηση στον *Ύμνο στην Ευφροσύνη*, του Γκαίτε, και από τον Γκαίτε στον Χόφμανσταλ και στον Γέητς. Το δηκτικό ποίημα «Creon's Mouse» του Ντόναλντ Ντέιβι (Donald Davie) δημοσιεύεται στα 1953. Η σταθερότητα της Αντιγόνης στο δυτικό ποιητικό ρεπερτόριο είναι κυριολεκτική. Το ίδιο και η αναμέτρηση και η διαλεκτική Κρέοντος-Αντιγόνης στις ηθικές, πολιτικές, νομικές και κοινωνιολογικές προεκτάσεις τους. Οι δύο αυ-

τές μορφές, είτε κατονομαζόμενες είτε όχι, καθώς και η θανάσιμη μεταξύ τους μονομαχία, εγκαινιάζουν, συγκεκριμενοποιούν και πολώνουν πρωταρχικά στοιχεία του λόγου της Δύσης για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Η βιβλιογραφία, και πάλι ατελής, θα απλωνόταν από την *Ρητορική* του Αριστοτέλη μέχρι την πανηγυρική υπέρ του Κρέοντος απολογία του Μπερνάρ-Ανρύ Λεβύ (Bernard-Henri Lévy) στο *Le Testament de Dieu* του 1979. Όπως και το 1943-4, έτσι και το 1978 και το 1979 ήταν, όντως, χρονιές «αντιγονομανίας». Η εκδοχή του Χαίλντερλιν μεταφράζεται στα γαλλικά και ανεβάζεται στο Στρασβούργο. Στο Λονδίνο προβάλλει μια *Antigone Through the Looking-Glass*. Τρεις τουλάχιστον μείζονες νέες παραγωγές, διασκευές του Σοφοκλή, του Χαίλντερλιν και του Μπρεχτ, ανεβάζονται στην Γερμανία. Ο Χάινριχ Μπελ (Heinrich Böll), αποσκοπώντας στο να χαρακτηρίσει την κατάσταση της Γερμανίας σε μια εποχή τρομοκρατικών επιθέσεων και αυτοκτονιών, το κάνει στην βάση της ιστορίας της Αντιγόνης και της απροθυμίας της επίσημης κουλτούρας και των μαζικών μέσων να ανεχθούν τις ριζικές της συνέπειες (στην ταινία *Der Herbst in Deutschland*). Ξανά και ξανά η δυτική ηθική και πολιτική συνείδηση ζει αυτό που ο Χέλμουτ Ρίχτερ (Helmut Richter) αποκαλεί σε ένα από τα πολιτικά σονέτα του *Antigone anno jetzt*, «η χρονιά της Αντιγόνης τώρα».

Ακόμη συνταρακτικότερος, και εντελώς ανεπίδεκτος καταγραφής, υπήρξε ο ρόλος που έπαιξε το ζήτημα της Αντιγόνης στην πραγματική ζωή των ατόμων και των κοινωνιών. Αποτελεί διακριτικό γνώρισμα της δυτικής παιδείας, κατά το πρότυπο της Ιερουσαλήμ και της Αθήνας, ότι σε αυτήν οι άνδρες και οι γυναίκες επαναλαμβάνουν, κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητά, τις μεγάλες χειρονομίες, τα υποδειγματικά συμβολικά νεύματα που τους προτείνουν η φαντασία και οι διατυπώσεις της αρχαιότητας. Η καθημερινότητά μας μιμείται, τρόπον τινά, ένα κανόνα δυνατοτήτων που πρωτοεκφράσθηκε στην τέχνη και το συναίσθημα της κλασικής εποχής. Ο Γερμανός μυθιστοριογράφος και

πολιτικός αρθρογράφος Μάρτιν Ράσκε (Martin Raschke) διηγείται στο ημερολόγιό του (εγγραφή της 17ης Σεπτεμβρίου 1941) ένα επεισόδιο στην κατεχόμενη από τους Ναζί Ρίγα. Μια νέα κοπέλα, εντελώς απολιτική στις απόψεις της, συλλαμβάνεται ενώ προσπαθεί να σκορπίσει λίγο χώμα πάνω στο δημόσια εκτεθειμένο πτώμα του εκτελεσμένου αδελφού της και την ερωτούν γιατί. Εκείνη απαντά: «Ήταν ο αδελφός μου. Για μένα, αυτό είναι αρκετό»[92]. Τον Δεκέμβριο του 1943, οι Γερμανοί εισέβαλαν στο χωριό των Καλαβρύτων, στην Πελοπόννησο. Συγκέντρωσαν όλους τους άρρενες και τους θανάτωσαν. Παρά τις ρητές διαταγές και με κίνδυνο της ζωής τους, οι γυναίκες του χωριού δραπέτευσαν από το σχολείο όπου είχαν φυλακιστεί και πήγαν όλες μαζί να κλάψουν και να θάψουν τους σκοτωμένους. Πολλά χρόνια αργότερα, η Σαρλότ Ντελμπό (Charlotte Delbo) τίμησε την μνήμη της πράξης τους σε ένα ποίημα με τον δίκαιο και αναπόφευκτο τίτλο «Des Mille Antigones» («Χίλιες Αντιγόνες») (1979). Ωστόσο και σε ταπεινότερες περιστάσεις, στους σπασμούς των νέων, όταν αντιμετωπίζουν τις υποκριτικές επιταγές των γέρων, στην καθημερινή σύγκρουση της ουτοπικής ή αναρχικής παρόρμησης με την μουχλιασμένη επιφάνεια του «ρεαλισμού» και της συμφεροντολόγας ρουτίνας, γίνεται κι εκεί η χειρονομία της Αντιγόνης και η πολεμική ξεπηδά από ένα πανάρχαιο στόμα. Η αδιάφορη στάση απέναντι στο θέμα της Αντιγόνης, η άρνηση της οικουμενικότητάς του, είναι τόσο σπάνιες, που εμφανίζονται ως εκκεντρική πρόκληση. Έχω ήδη μνημονεύσει τις αμφιβολίες του Μάθιου Άρνολντ. Στην σελ. 37 του τρίτου βιβλίου του *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, ο Σοπενχάουερ, αποφασισμένος να διατηρήσει μιαν αντιιδεαλιστική και αντιεγελιανή πρωτοτυπία, αναφέρεται στα «ekelhafte Motive» («τα απωθητικά θέματα» ή «κίνητρα») σε «τραγωδίες όπως η *Αντιγόνη* και ο *Φιλοκτήτης*». Αυτά έχουν παραμείνει ως μεμο-

92. Πρβλ. D Hoffmann (ed.), *Hinwies auf Martin Raschke* (Heidelberg and Darmstadt, 1963), 81.

νωμένες γκρίνιες. Από τον πέμπτον αι. π.Χ. η δυτική ευαισθησία έχει βιώσει αποφασιστικές στιγμές της ταυτότητας και της ιστορίας της, αναφερόμενη στον θρύλο της Αντιγόνης και στην ζωή αυτού του θρύλου στην τέχνη και στην επιχειρηματολογία. Έχει κατ' εξοχήν νιώσει πως οι γυναίκες, μπροστά στην αυθαίρετη εξουσία και τον θάνατο, είναι, όπως τις αποκαλούσε ο Ρομαίν Ρολλάν (Romain Rolland) στην απελπισμένη του έκκληση για ανακωχή και ταφή των νεκρών κατά τις εκατόμβες του 1914-18, «les Antigones de la terre» – «οι Αντιγόνες της γης».

Αυτή η οικονομία της φαντασίας αποτελεί πρόκληση για την κατανόηση. Κανένας αιώνας δεν έδωσε τόση προσοχή στην θεωρητική και περιγραφική μελέτη των μύθων όσο ο δικός μας. Η έννοια του «μυθικού» κατέχει κεντρική θέση στην νεώτερη ψυχολογία, στην κοινωνική ανθρωπολογία, στην θεωρία των λογοτεχνικών μορφών. Είναι γοητευτικό το ότι η έρευνα γνώρισε τέτοια ένταση και ανάπτυξη από την εποχή του Φραίηζερ (Frazer), του Φρόυντ και του Κασσίρερ (Cassirer), ώστε έφτασε να μυθοποιήσει ορισμένες πλευρές της ίδιας της μεθόδου και της μορφής της. Με αυτό εννοώ ότι η αναλυτική-περιγραφική μελέτη των μύθων και η έρευνα των λειτουργιών του μυθολογικού στοιχείου, στην ανθρώπινη συνείδηση και στους κοινωνικούς θεσμούς, έχουν και οι ίδιες προσλάβει «μυθικό» χαρακτήρα. Οι *Μυθολογίες* του Κλωντ Λεβί-Στρως (τόσο συγγενικές, από αυτήν την άποψη, με τον *Χρυσό Κλώνο* του Φραίηζερ) είναι συγχρόνως «λογική των μύθων» και ένας λυρικός λόγος, του οποίου οι τρόποι επιχειρηματολογίας και παρουσίασης γεννούν τα είδη αφήγησης, συμβολικών και τελετουργικών μηχανισμών, που προσιδιάζουν στους υπό εξέτασιν μύθους. Το κίνημα «απομυθοποίησης» στην προτεσταντική θεολογία και ερμηνευτική του εικοστού αιώνα απορρέει ακριβώς από συνειδητοποίηση του ότι η κατηγορία του μύθου είχε ανατρέψει την κατηγορία της εξ αποκαλύψεως ιστορικότητας. Με δυο λόγια, είναι σχεδόν κοινότοπη η διαπίστωση ότι ο μύθος είναι ο εννοιολογικός κοινός πα-

ρονομαστής στις τρέχουσες ερμηνείες της συλλογικής ψυχολογίας και της κοινωνικής δομής, ότι εμψυχώνει την κατανόηση των αφηγηματικών και συμβολικών κωδίκων, ακόμη και κάποιων οιονεί «επιστημονικών» δομών, όπως η μαρξιστική ανάλυση της αλλοτρίωσης και της χιλιαστικού χαρακτήρα λύτρωσης.

Παρ' όλα αυτά, τα θεμελιώδη ερωτήματα παραμένουν. Πώς δημιουργούνται οι μύθοι, εάν βέβαια ισχύει εδώ αυτή η έννοια μιας έναρξης σε χρόνο παρατηρήσιμο; Ποιες διαδικασίες καθιέρωσης και απόρριψης τίθενται σε λειτουργία, ώστε να επιφέρουν την αποδοχή και παράδοση ορισμένων μύθων και την εξαφάνιση των άλλων; Και πάλι, το ίδιο το ερώτημα ενδέχεται να προκύπτει από παρανόηση. Δεν αποκλείεται οποιοσδήποτε συνετός ορισμός του «μύθου» να συνεπάγεται το γεγονός της επιβίωσης. Τότε δεν θα υπήρχαν, *υπό αυστηρή έννοια*, «λησμονημένοι μύθοι». Γιατί, λοιπόν, στον δυτικό πολιτισμό ο κανόνας των μεγάλων μύθων είναι τόσο σχετικά περιορισμένος (συγκρίνετε τις συλλογές που συγκέντρωσαν οι ανθρωπολόγοι από τις μυθολογίες των ιθαγενών της Αυστραλασίας ή του Αμαζονίου); Και γιατί άραγε, κι αυτό αποτελεί το κεντρικό σημείο της επιχειρηματολογίας μου εδώ, η τέχνη και η λογοτεχνία της Δύσης, από τον Πίνδαρο ως τον Πάουντ, από τις τοιχογραφίες της Πομπηίας ως τον Μινώταυρο του Πικάσο, ξαναγυρίζουν αυθόρμητα και επίμονα σε αυτούς τους κεντρικούς μύθους; Πώς μπορούμε να κατανοήσουμε το γεγονός ότι η ψυχολογική και παιδευτική μας κατάσταση είναι, σε κομβικά σημεία, αδιάκοπη αναφορά σε μια δράκα από αρχαίες ιστορίες; Δεν είναι άδικο, νομίζω, να υποθέσουμε ότι η κατανόηση αυτών των ετερόκλιτων και αλληλοσυνδεομένων ερωτημάτων δεν έχει προχωρήσει αποφασιστικά από τότε που ο Βίκο εγκαινίασε την νεωτερική εμπειρία του μυθικού, στην *Scienza Nuova* του 1725.

Στις ημέρες μας η γνώμη των μελετητών είναι πως η τραγική ιστορία της Αντιγόνης, όπως την γνωρίζουμε εμείς, υπήρξε κατά πάσαν πιθανότητα επινόηση του Σοφοκλή. Σε αυτά τα πλαίσια,

παραμένει εντελώς ασαφές το πώς πρέπει να εννοήσουμε αυτήν την «επινόηση». Ο Παυσανίας (IX. 25) αναφέρεται στην ύπαρξη ενός τόπου εκτός των θηβαϊκών τειχών, μιας αυλακιάς στην γη, που οι ντόπιοι απέδιδαν στην Αντιγόνη. Επρόκειτο, όπως βεβαίωναν τον ταξιδιώτη, για το ανεξάλειπτο ίχνος που άφησε το πτώμα του Πολυνείκη, καθώς τον έσερνε η Αντιγόνη προς την νεκρική πυρά. Δεν υπάρχει τρόπος να κρίνουμε εάν αυτό το σκηνικό σημάδι προηγείται της λογοτεχνίας ή έπεται ως εξεικόνισή της. Οι μελετητές υποθέτουν, με αρκετή δόση βεβαιότητας, ότι οι συμφορές του γένους του Λαΐου και ο αντίκτυπός τους στην πρώιμη ιστορία των Θηβών και του Άργους ήταν θέμα επικής πραγμάτευσης ήδη από το δεύτερο μισό του όγδοου προ Χριστού αιώνα. Τίποτε όμως δεν έφτασε ως εμάς, εκτός από μικρά αποσπάσματα μιας *Οἰδιποδείας ἢ Θηβαΐδος*. Ένας πρόσφατα δημοσιευμένος και πολυσυζητημένος πάπυρος αποδίδει στην Ιοκάστη δεσπόζοντα ρόλο στην διαμάχη μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη, αλλά δίνει στην υπόθεση αυτής της αδελφοκτονίας δικαστικό και δυναστικό πλαίσιο, που διαφέρει σημαντικά από αυτό του Σοφοκλή (ο Πολυνείκης έχει παραιτηθεί από τις αξιώσεις του για εναλλάξ άσκηση της βασιλικής εξουσίας στην Θήβα με τον αδελφό του, με αντάλλαγμα τα πλούτη, τους θησαυρούς του *οἴκου*, που κληρονόμησε από τον Οιδίποδα)[93]. Υπέθεσαν ότι πρόκειται για επικό απόσπασμα ή «δραματικό λυρικό ποίημα» του Στησιχόρου, πράγμα που θα μας οδηγούσε στο τέλος του έβδομου ή στις αρχές του έκτου αιώνα. Οι ασάφειες στην διευθέτηση αυτής της εναλλάξ βασιλείας που υπολανθάνουν στον σοφόκλειο χειρισμό της σύγκρουσης Ετεοκλή-Πολυνείκη, οι εναπομένουσες αμφισημίες στην αξίωση νομιμότητας στην Θήβα που εγείρει ο Κρέων έχουν οδηγήσει ορισμένους

93. Πρβλ. την ανάλυση του P.J. Parsons, στο *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, ii (1975), καθώς και C. Meillier, «La Succession d' Oedipe d'après le P. *Lille* 76a+73, poème lyrique probablement de Stésichore», *Révue des études grecques*, xci (1978). Ο εν λόγω πάπυρος πρωτοδημοσιεύθηκε το 1976.

κλασικούς φιλολόγους και ανθρωπολόγους να υποστηρίξουν ότι η όλη εποποιία του Οιδίποδα και των τέκνων του καθρεφτίζει την βίαιη, σκοτεινή μετάβαση από ένα εντόπιο μητρογραμμικό σύστημα στις πατρογραμμικές συμβάσεις περί δυναστικής διαδοχής και διαίρεσης της περιουσίας, που έφεραν οι Δωριείς εισβολείς[94]. Μακρινοί απόηχοι αυτής της κρίσης εμφανίζονται, στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, συγκεκριμένα στους στίχους 1586-8[95].

Η επιβίωση του Οιδίποδα και της Ιοκάστης μέχρι προχωρημένη ηλικία, όπως φαίνεται στο δράμα του Ευριπίδη, ο περίφημος ομηρικός υπαινιγμός στο Δ 394 της *Ιλιάδος*, για έναν γιο του Αίμονα[96], η μνεία που κάνει ο Πίνδαρος, στον δεύτερο *Ολυμπιόνικο*, για έναν άρρενα κληρονόμο του Πολυνείκη, η *Αντιγόνη* του Ευριπίδη[97] και ένα αμφισβητούμενο χωρίο από τα σχόλια του Αλεξανδρινού σχολιαστή Αριστοφάνη αποδεικνύουν ότι η εκδοχή του Σοφοκλή δεν ήταν, τουλάχιστον όχι εξ αρχής, η μόνη διαθέσιμη ή παραδεκτή, υποδεικνύοντας είτε τις παραλλαγές στο υλικό των μύθων είτε τις ελευθερίες που είχαν ως προς την επινόηση οι ποιητές. Αυτές οι ελευθερίες ενδέχεται να ήταν μεγαλύτερες απ' ό,τι φαντάζονταν οι νεοκλασικοί κριτικοί ή ακόμη

94. Πρβλ. G. Devereux, «Sociopolitical Functions of the Oedipus Myth in Early Greece», *Psychoanalytic Quarterly*, xxxii (1963). Ωστόσο αυτή η ερμηνεία δεν έγινε ευρέως αποδεκτή.

95. Πρβλ. την διαφωτιστική εξέταση του όλου μυθολογικού υπόβαθρου και των δυνατών παραλλαγών της παράδοσης, στο F. Vian, *Les Origines de Thèbes* (Paris, 1963). Ο Vian επισημαίνει ότι και στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη ο Κρέων θα έμοιαζε να είναι «en concurrence avec des souverains plus authentiques» (σ. 184).

96. *Μαίων Αίμονίδης, ἐπείκελος ἀθανάτοισιν*. (Σ.τ.Μ.)

97. Για εξέταση των μαρτυριών, πρβλ. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque* (Paris, 1926) σσ. 289-90 και J. Mesk, «Die Antigone des Euripides», *Wiener Studien*, xlix (1931). Η δημοσίευση του παπύρου της Οξυρύγχου με το έργο του Ευριπίδη κατέστησε πεπαλαιωμένες αυτές τις παλαιότερες μελέτες. Τώρα φαίνεται πιθανό ότι και αυτή η Αντιγόνη είχε άσχημο τέλος, όπως και η Σοφόκλεια. Διαφέρουν όμως ως προς την πλοκή.

και οι κριτικοί του δέκατου ένατου αιώνα. Εφόσον δεν γνωρίζουμε τίποτε για τον ρόλο που ενδέχεται να διαδραμάτιζε η Αντιγόνη σε επικά κείμενα, όπως η *Θηβαΐς*, η *Οἰδιπόδεια*, οι *Ἐπίγονοι*, η *Ἀμφιάρεω Ἔξελασίη*, δεν μπορούμε να κάνουμε καμία εύλογη εικασία ως προς την σχέση ανάμεσα στους σωζόμενους μύθους και το έργο μας. Αυτό που είναι απολύτως αληθοφανές, με βάση τις υπάρχουσες μαρτυρίες, είναι ότι η αμφισβήτηση του διατάγματος του Κρέοντα από την Αντιγόνη την νύχτα μετά την φονική μάχη και η τραγική αναμέτρηση που προκλήθηκε από αυτήν την αμφισβήτηση, ήταν «ιδέα» του Σοφοκλή. Η παρουσίαση αυτού του θέματος στο τέλος των *Ἑπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου, με τα σαφή υπονοούμενα για μια ευτυχή λύση, σήμερα θεωρούνται, αν και όχι από όλους, ως μετασοφόκλεια προσθήκη σε προγενέστερο δράμα. Κάτι τέτοιο θα έδειχνε την επιτυχία και την σαγήνη της επινόησης του Σοφοκλή.

Ωστόσο, αυτό δεν μας λέει τίποτε για τις σχέσεις ανάμεσα σε αυτήν την επινόηση και τα επίπεδα της αυθεντίας, της «ιστορικής αλήθειας», της συμβολικής υποβολής, μέσα στο σώμα των μύθων. Το ίδιο το περιεχόμενο του όρου «μύθος» στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα μας είναι απροσπέλαστο. Παρά κάποιες νύξεις στον Ηρόδοτο, δεν γνωρίζουμε ποιές σχέσεις έβλεπε η ελληνική σκέψη της εποχής του Σοφοκλή ανάμεσα στον «μύθο» και σε ό,τι εμείς αποκαλούμε «ιστορία». Δεν είμαστε σε θέση να αποδώσουμε σε ό,τι γνωρίζουμε από τα κλασικά ελληνικά τις διακρίσεις που χαράσσουμε στα σημερινά αγγλικά, ανάμεσα, ας πούμε, στον «μύθο» (myth), τον «θρύλο» (legend), τον μύθο/παραμύθι (fable) και την «σάγκα» [μεσαιωνικό πεζό έπος - λαϊκή περιπετειώδης αφήγηση]. Ορισμένοι μελετητές και ερμηνευτές αντιλήφθηκαν αρχαϊκά στοιχεία στην *Ἀντιγόνη*. Αυτοί βλέπουν την παρουσία ενός «μαγικού» ή αστρονομικού-αριθμολογικού θέματος στην επτάπυλη Θήβα και τους δις επτά υπέρμαχους που οι μεν επιτίθενται στις πύλες αυτές, οι δε τις υπερασπίζονται. Ίχνη από παλαιότατους, πιθανόν τοτεμικούς, συσχετισμούς έχουν αποδοθεί σε αυτά

τα εραλδικά πράγματα και στον σχολιασμό τους στους *Έπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου. Άλλοι κλασικιστές απορρίπτουν κατηγορηματικά τέτοιες εικασίες.

Αυτό που φαίνεται πιθανότατο είναι ότι οι αιμομικτικές σχέσεις που διαπλέκονται γύρω από τον Οιδίποδα, η αναμέτρηση του Οιδίποδα με το αίνιγμα της Σφίγγας, απηχούν στοιχεία αβεβαιότητας, δοκιμών και σφαλμάτων, στην εξέλιξη των δυτικών συστημάτων συγγένειας και των πολιτικών θεσμών που αυτά τα συστήματα γεννούν και υποβαστάζουν. Θα υποστηρίξω, αν και μόνο σε προκαταρκτική, δοκιμαστική μορφή, ότι αυτή η εξέλιξη, καθώς και το ριζικό νόημα ορισμένων άλλων πρωταρχικών ελληνικών μύθων, συνδέονται άμεσα με τα θεμελιώδη γνωρίσματα της σύνταξής μας (γένος, ονομασία, χρόνους και εγκλίσεις του ρήματος) και καταγράφονται σε αυτά. Στην ιστορία του οίκου του Λαΐου είναι πιθανότατο ότι οι ανθρωπολογικές, οι κοινωνιολογικές, οι γλωσσολογικές καταβολές και οι γενεαλογικές γραμμές είναι αδιαχώριστες.

Δεν είμαστε όμως σε θέση να προσδιορίσουμε κατά πόσον είχε ο Σοφοκλής επίγνωση αυτής της αρχαϊκής κληρονομιάς ούτε ποια ήταν η στάση του απέναντί της. Δεν μπορούμε, για να το θέσουμε ωμά, να κάνουμε καμιά εύλογη εικασία για το ποιαν άποψη είχε ο Σοφοκλής για το «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» (αν αυτή η φράση αντιστοιχεί σε οποιανδήποτε πραγματικότητα). Δεν μπορούμε να ξέρουμε εάν ο Σοφοκλής προσέδιδε καμιά ιδιαίτερη τυπική ή ψυχολογική αύρα στον «δυϊκό αριθμό», μια γραμματική μορφή που στα ελληνικά εκφράζει ειδικά την δυϊκότητα. Η χρήση του στην έναρξη της *Αντιγόνης* και η μετέπειτα απουσία του υπέβαλαν στους νεώτερους ανθρωπολόγους και συγκριτικούς γλωσσολόγους την ιδέα κάποιας αναφοράς σε αρχαϊκούς κώδικες και αναπαραστάσεις συγγένειας. Ο ίδιος ο Σοφοκλής έρχεται πολύ αργά. Είναι πολύ πλησιέστερος στην δική μας αντίληψη περί λογοτεχνίας, απ' ό,τι στις «απαρχές» των θρύλων για τον Λάιο και το μοιραίο γένος του. Αυτές οι απαρχές, κα-

θώς και ο σχηματισμός μιας *Οιδιποδείας* κατά την διάρκεια ίσως μιας χιλιετίας ή και περισσότερο, λαμβάνουν χώρα σε καθαρά προφορικό πλαίσιο. Χάρις στις νεώτερες εθνογραφικές και γλωσσολογικές μελέτες, φαίνεται πως, όντως, εμείς γνωρίζουμε περισσότερο – γνωρίζουμε «διαφορετικά» – αυτό το πλαίσιο απ' ό,τι ο Αριστοτέλης και οι σύγχρονοί του. Έχουμε κάποιαν ιδέα για τις τεχνικές του, ως προς τις συλλογικές μήτρες και τα στερεότυπα. Ενδέχεται κάλλιστα να υπάρχει στην προφορική επεξεργασία και την μνημονική μετάδοση τέτοιων μύθων ένα αξίωμα «πραγματικής παρουσίας», μια άρση της χρονικότητας χάριν μιας ανενάως ανανεούμενης αμεσότητας, όπως αυτή την οποία βρίσκουμε στην γλώσσα και το τυπικό των ιερών μυστηρίων. Ο Σωτήρας, όποιες κι αν είναι οι απαρχές του στον χώρο και στον χρόνο, είναι «εδώ και τώρα» παρών, ως θεοφάνεια. Κατ' αντίθεσιν, ο αφηγηματικός χρόνος, η αμφισημία αυτού που γίνεται θέμα διήγησης ή παράστασης τώρα, αλλά «στην πραγματικότητα συνέβη» στο παρελθόν, ενδέχεται κάλλιστα να είναι λογοτεχνική και γνωσιολογικά κρίσιμη έννοια. Ενδέχεται να είναι η ύστερη και αναγκαία συνθήκη του «μυθοπλαστικού/πλασματικού», όρου ήδη γνωστού στον Αριστοτέλη, ως διακριτού από τον «μύθο». Το ότι αυτή η διάκριση, όντας εξαρτημένη από την γραφή, μπορεί να θεωρηθεί ανασταλτική, το ότι το πέρασμα από το μυθικό στο πλασματικό μπορεί να βιωθεί ως εκπεσμός και απώλεια της αλήθειας, φαίνεται σαφώς από την κριτική του Πλάτωνα στην *μίμησιν*, καθώς και την διαρκή αμηχανία του απέναντι στον Όμηρο. Δεν μπορούμε λοιπόν να απαλλαγούμε από την αίσθηση ότι η «λογοτεχνία», έστω και υψίστης ποιότητος, είναι απλώς επίλογος στα γνήσια ενεργήματα της φαντασίας.

Αυτό, ωστόσο, δεν μας φωτίζει για το πώς επιτελέσθηκαν αρχικά αυτά τα ενεργήματα ούτε ως προς το γιατί κάποια από αυτά – η δράκα των ελληνικών μύθων που έχουν διαμορφώσει την συνείδηση της Δύσης – επιβίωσαν αντί των άλλων. Ο μελετη-

τής της κοινωνικής ιστορίας, ιδιαίτερα μετά τον Φυστέλ ντε Κουλάνζ (Fustel de Coulanges) και τον Μαρξ, θα απαντήσει ότι υπάρχουν υλικά αίτια. Γνωρίζουμε για τον βασιλικό οίκο των Μυκηνών, για την θηβαϊκή δυναστεία, επειδή οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ πάτρωνα και αοιδού, μεταξύ του αφηγητή ιστοριών και του ακροατηρίου του, ήταν τέτοιες, ώστε να ευνοούν ορισμένους επικούς κύκλους αντί για άλλους. Η ατομική φαντασία εντάσσεται στις κοινωνικές περιστάσεις, οι δε επινοήσεις της επιβιώνουν ή χάνονται μαζί με τους θεσμούς, στους οποίους εκφράζεται αυτή. Το ίδιο λέει και ο Πίνδαρος, ακόμη και όταν προχωρεί ψηλαφητά προς το υπερήφανο σκάνδαλο τού να επιβιώνει της πόλεως το ποίημα, προς τιμήν και δαπάναις της οποίας συνετέθη. Προφανώς υπάρχει αλήθεια σε όλα αυτά. Στα Τρωικά ενεπλάκησαν αριστοκρατικές και τοπικές μαφίες, που διψούσαν για εξευγενιστική υστεροφημία. Πάλι όμως πρόκειται για όψιμη αλήθεια. Οι ουσιώδεις τρόποι μυθικής οργάνωσης του κόσμου προηγούνται κατά πολύ των Μυκηνών. Ωστόσο, πώς γίνεται ο Σοφοκλής, τόσο κοντινός μας στο χρονολόγιο της δυτικής ιστορίας και ευαισθησίας, να αναδημιουργήσει τους τρόπους αυτούς ή, πολύ περισσότερο, και να προσθέσει πράγματα σε αυτούς;

Το θέμα της ταφής αγγίζει θεμελιακές χορδές του κατ' ιδίαν και του δημόσιου αισθήματος. Οι πρακτικές που συνδέονται με αυτήν, είναι τόσο ποικιλότροπες και ιδιόρρυθμες, όσο και τα διαφορετικά αλφάβητα. Η καθεμιά τους συνεπιφέρει πλείστες όσες σημασιολογικές και συμβολικές αξίες. Αυτές επιδιώκουν να εξισορροπήσουν τις δυϊκότητες, τις αντιφάσεις που η εγελιανή ορολογία αποκαλεί «διαλεκτικές» και η σύγχρονη δομική ανθρωπολογία χαρακτηρίζει ως «δυαδικές». Με άλλα λόγια: οι τελετουργίες απόδοσης των νεκρών αποπειρώνται να ικανοποιήσουν, να τυποποιήσουν παρορμήσεις και κοινωνικά ανακλαστικά εγγενώς εναντιούμενα μεταξύ τους. Πασχίζουν να απομακρύνουν τους νεκρούς, ώστε να μην παρεισφρέουν σε ό,τι αντιλαμ-

βάνονται οι ζωντανοί δια των αισθήσεων, ενώ, ταυτόχρονα, επιδιώκουν να επιβάλουν στην ανάμνηση μιαν απτή και διαρκή υποδαύλιση και εστίαση. Ο τάφος προορίζεται να στεγάσει και να συγκρατήσει τους νεκρούς μέσα ή πολύ κοντά στην πόλη των ζώντων: η *πόλις* είναι συνεχόμενη με την *νεκρόπολιν*. Συγχρόνως ο ενταφιασμός ή η δημόσια έκθεση των θανόντων στοχεύουν στο να εμποδίσουν την τρομακτική περιπλάνηση και την εκδίκηση των νεκρών, την επιστροφή τους, εκτός ίσως από μιαν ημέρα και νύχτα τον χρόνο, στους δρόμους και στα σπίτια των ζώντων. Όπως παρατήρησε ο Χέγκελ, υπάρχει μια κίνηση συγχώνευσης με την γη και απομάκρυνσης από αυτήν, υιοθέτηση και απάρνηση των δεσμών μεταξύ σαρκός και χώματος, που εμφανίζονται απερίφραστα στο ίδιο το όνομα του Αδάμ, στην δυτικήν εικόνα του θνητού σώματος. Το σάβανο, το φέρετρο, ο νεκρικός θάλαμος προστατεύουν τον άνθρωπο από το να αποσυντεθεί ειρή και ως έτυχεν στο χώμα. Ταυτόχρονα όμως το σκάμμα του τάφου, το οστεοφυλάκιο, το κοιμητήριο διασφαλίζουν την παλιννόστηση της σάρκας στην σκοτεινή γη, την απορρόφηση του ατόμου από τον οργανικό κύκλο της αποσύνθεσης και της γονιμότητας. Τα στοιχεία και τα σημεία του ορίζοντα στον χάρτη παίζουν τον δικό τους λειτουργικό, εμβληματικό ρόλο σε αυτήν την διαλεκτική. Η εξαφάνιση του πτώματος στην ταραγμένη θάλασσα – του Παλίνουρου, του Λυκίδα – εντυπωσιάζει την δυτική ευαισθησία ως ξεχωριστή συμφορά. Πολλοί πολιτισμοί αποτεφρώνουν τους νεκρούς τους· άλλοι τους προφυλάσσουν ζηλότυπα από την αποκαθαρτική ανωνυμία της φωτιάς. Σύμφωνα με τον τάδε νεκρικό κώδικα, οι τάφοι βλέπουν προς την δύση· σύμφωνα με άλλους, η πιθανότητα ανάστασης εξαρτάται από το εάν ο νεκρός θα κείτεται στραμμένος προς την ανατολή.

Η κλασική αρχαιότητα αναπτύσσει την συγκεκριμένη πίστη ότι οι άταφοι δεν έχουν πρόσβαση στο βασίλειο των νεκρών. Το πνεύμα του άταφου, άνδρα ή γυναίκας, στοιχειώνει τις όχθες του ποταμού της Λήθης, εμφορούμενο από το πάθος να θυμηθεί

και να υπενθυμίσει. Στα πλαίσια αυτής της πίστης, τα ζώα παίζουν διφορούμενο ρόλο. Για την εβραϊκή και την ελληνορωμαϊκή νοοτροπία είναι φρικτή η σκέψη της έκθεσης των πτωμάτων στις ορέξεις των ορνέων και των σκυλιών (απεναντίας, υπάρχουν άλλες τελετουργικές-κοινωνικές παραδόσεις, στις οποίες αυτή ακριβώς η έκθεση εξασφαλίζει την φυσιολογική εξαφάνιση της αποσυντεθειμένης σάρκας και το γοργό πέρασμα του αποβιώσαντος στην αγνότητα της πνευματικής σφαίρας). Κατά την ιουδαιο-ελληνική άποψη, όλα συμβαίνουν λες και το ανθρώπινο πρόσωπο είναι επιρρεπές, κατά ιδιαίτερον, σχεδόν αισχρόν, τρόπο στην ζωότητα, σάμπως η έξοδος του πνεύματος την ώρα του θανάτου να συνεπιφέρει τις επικλήσεις των κτηνών, που τώρα έρχονται να διεκδικήσουν, να επιβεβαιώσουν αυτό που τους αναλογεί στον άνθρωπο. Εντούτοις, λόγω αυτής της χαρακτηριστικής διαλεκτικής ή δυαδικής κίνησης της συνείδησης, τα ζώα μπορούν επίσης να θεωρηθούν φύλακες και συνοδοί των αποβιωσάντων. Κι αν τα σκυλιά γλείφουν το καταραμένο αίμα της Ιεζάβελ, ωστόσο σε άλλα επεισόδια της δυτικής κληρονομιάς συμπαραστέκονται και μετά τον θάνατο στους κυρίους τους, και τους προστατεύουν από τα σαρκοβόρα όρνεα και ζώα. Οι κολασμένοι παραδίδονται βορά των σαρκοβόρων ορνέων. Ωστόσο, το περίφημο μοιρολόι από το *The White Devil* του Γουέμπστερ (Webster) μας παραγγέλλει:

> Καλέστε τον κοκκινολαίμη και τον τρόχιλο,
> Που φτερουγίζουνε στα σκιερά τα σύδεντρα
> Και με φύλλα και άνθη σκεπάζουνε
> Τ' άφιλα πτώματα των ατάφων ανδρών.
>
> (Call for the robin redbreast, and the wren,
> Since o'er shady groves they hover,
> And with leaves and flowers do cover
> The friendless bodies of unburied men).

Πράγματι, στην επίκληση του Γουέμπστερ – που ήταν βαθύς

γνώστης των τελετών του θανάτου – τα ίδια τα ζώα που θεωρούνται ότι καταβροχθίζουν τα πτώματα, που θεωρούνται ότι εκδικούνται την βάναυση παρείσφρηση των νεκρών στην υπόγεια κατοικία που ανήκει σε εκείνα, είναι οι προστάτες του πτώματος:

> Καλέστε για να μοιραστούν το πένθος του
> Το μυρμήγκι, τον αρουραίο, και τον τυφλοπόντικα,
> Τύμβους να του υψώσουνε, να τον κρατούν ζεστό.
>
> (Call unto his funeral dole
> The ant, the fieldmouse, and the mole,
> To rear him hillocks that shall keep him warm).

Έτσι, από τον ακρωτηριασμό και την ταφή του Έκτορα, μέχρι τους *Morts sans sépulture [Ακήδευτοι νεκροί]* του Σαρτρ – αυτόν τον «Αντιγόνειο» τίτλο – βασικές αλλά συχνά αντιφατικές αντιλήψεις για την συμπεριφορά προς τους νεκρούς έχουν απασχολήσει τις δυτικές κοινωνίες. Το «*χοῦς ἦν καί εἰς χοῦν ἀπελεύσῃ*» είναι περίπλοκη χειρονομία.

Ιδίως όταν το πτώμα είναι ενός εγκληματία ή ενός εχθρού. Σε αυτήν την περίπτωση, υπάρχει τεταμένη ισορροπία ανάμεσα σε ένστικτα και επιχειρήματα. Είναι δυνατόν να υπάρχει κάποια συνετή, σώφρων μαγεία στο να συλλάβεις την σάρκα και τα οστά ενός δυνατού εχθρού, να «ενσταλάξεις» στην *πόλιν* τις θείες αρετές ενός σκοτωμένου αντιπάλου. Με την σειρά τους, τα λείψανα των καθαγιασμένων, εκείνων που δέχτηκαν την επίσκεψη των θεών, έστω και με διφορούμενο τρόπο, όπως στην περίπτωση του Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ, μπορούν να φέρουν διαρκή καλοτυχία στην γη και στα όρια, εντός των οποίων αυτοί θάφτηκαν με τιμές. Τα ανακλαστικά και οι νομικές επιταγές της κλασικής αρχαιότητας ταλαντεύονται ως προς αυτό. Το ίδιο, βέβαια, ισχύει και στην χριστιανική κοινότητα· το πληροφορούμαστε από το μανιασμένο ξέσπασμα εξ αιτίας των «κουτσουρεμέ-

νων τελετών» για την νεκρή Οφηλία. Ο Πλούταρχος αποδίδει στον Σόλωνα ένα νόμο που «απαγορεύει στους ανθρώπους να κακολογούν τους νεκρούς». Η ευσέβεια, υποστήριζε ο Σόλων, απαιτεί να θεωρούμε τους νεκρούς ιερά πρόσωπα. Η δικαιοσύνη απαιτεί να αφήνουμε τους νεκρούς ήσυχους. Είναι δε «πολιτικό» (κατά την τετραπέρατη μετάφραση του Ντράιντεν [Dryden]) να μην ατιμάζουμε τους νεκρούς εχθρούς, μην τυχόν αυτό το άγος ανανεώσει και διαιωνίσει τις οικογενειακές αιματηρές αντεκδικήσεις ή την διχόνοια μεταξύ των πολιτών. Πλην όμως, ο Θουκυδίδης (i. 126) διηγείται μια σκοτεινή πολιτική ανθρωποκτονία, κατά την οποία μια ομάδα Αθηναίων έπεισαν κάποιους ικέτες να απομακρυνθούν από έναν βωμό, υποσχόμενοι την ασφάλειά τους, και έπειτα τους εσκότωσαν[98]. Οι υπεύθυνοι αυτού του άγους τιμωρήθηκαν ακόμη και πέραν του θανάτου: τους ξέθαψαν και παραπέταξαν τα πτώματά τους. Στο i. 138 ο Θουκυδίδης μας λέει ότι, έπειτα από τον θάνατο του Θεμιστοκλή στην εξορία, τα λείψανά του επαναφέρθηκαν κρυφά στην Αττική, διότι, όπως μεταφράζει ο Τόμας Χομπς (Thomas Hobbes) «δεν ήταν νόμιμο να θάψεις κάποιον που είχε εξοριστεί για προδοσία». Στα *Ελληνικά* του ο Ξενοφών (i. vii) φαίνεται να απηχεί αυτήν την νομοθεσία. Το 406, έπειτα από μιαν αποτυχημένη ναυμαχία με τους Σπαρτιάτες στα ανοιχτά της Μυτιλήνης[99], κατηγορούν τον γιο του Περικλή και τους στρατηγούς που ήταν υπεύθυνοι. Η καταγγελία, όπως την αποδίδει ο Ξενοφών, επικαλείται ένα νόμο που απαγορεύει να θάβονται στην Αττική οι καταδικασμένοι ως συλητές ναών (εδώ ακούμε αυτά που προσάπτει ο Κρέων στον Πολυνείκη) και ως προδότες. Το ωμότερο κείμενο βρίσκεται στην ανελέητη εκείνη καταγραφή εγκλημάτων και τιμωριών, ασέβειας και νυχτερινής ανταπόδοσης, με την τόσο βενετσιάνικη ατμόσφαιρα, του Δέκατου Βιβλίου των *Νόμων* του Πλάτωνα (909a κ.ε.). Οι άθεοι και οι μαγγανοί, οι

98. Πρόκειται για το Κυλώνειον ἄγος.(Σ.τ.Μ.).

99. Πρόκειται για την Ναυμαχία τῶν Ἀργινουσῶν. (Σ.τ.Μ.).

αρνησίθεοι και όσοι, «καταφρονώντας τους ανθρώπους, μαγεύουν τους ζωντανούς, προσποιούμενοι ότι καλούν τους νεκρούς», θα εκτελούνται και θα εμποδίζονται να μπουν στον άλλον κόσμο, στο μέτρο που η πρόσβαση αυτή εξαρτάται από την πρέπουσα ταφή. Παρατηρήστε την μακάβρια συμμετρία που θέτει ο Πλάτων μεταξύ της φύσεως του παραπτώματος και της φύσεως του κολασμού. Οποιοσδήποτε αρνείται τους θεούς ή καλεί τα πνεύματα, «θα εκβάλλεται εκτός των ορίων, άταφος». Εάν ελεύθερος πολίτης βρεθεί να συμμετέχει στην απόπειρα ν' αποδοθούν κρυφά ταφικές τιμές στον καταδικασμένο, τότε, «μπορεί να διωχθεί από οποιονδήποτε θελήσει να κινήσει δίκη εναντίον του».

Τα δεδομένα μας, επομένως, είναι και περιορισμένα και αντιφατικά. Φαίνεται, πάντως, πέραν πάσης αμφιβολίας, ότι ο Σοφοκλής γοητεύθηκε από το θέμα. Βρίσκεται στην καρδιά του *Αΐαντα*, της *Αντιγόνης* και του *Οιδίποδος επί Κολωνῷ*, για να μνημονεύσουμε μόνο έργα που έχουν διασωθεί. Ο ενταφιασμός και η μεταμόρφωση του Οιδίποδα παραπέμπουν, ακόμα και στην έλλογη και άκρως διακριτική πραγμάτευση του Σοφοκλή, σε αχνά ίχνη τοτεμισμού. Η λογομαχία γύρω από τις επικήδειες τιμές στον *Αΐαντα* είναι πιο αφηρημένη και συγχρόνως πιο κατανοητή απ' ό,τι στην *Αντιγόνη*. Ο Μενέλαος επιχειρηματολογεί χονδροειδώς, αλλά και με συνοχή. Ο Αίας παραδόθηκε στην μανία από κάποιον θεό, και πάνω στην μανία του πήγαινε να σφάξει τους επικεφαλής του στρατεύματός του και τους εν όπλοις συντρόφους του. Θα ήταν εντελώς παράλογο και προσβλητικό για την κοινή αίσθηση του δικαίου να τιμηθεί ένας τέτοιος άνθρωπος με επικήδειες τελετές και μνημειώδη τύμβο. Ας θρέψει τα θαλασσοπούλια με το πτώμα του. Πράγματι, πρόκειται για φρικτή διαταγή. Αλλά ο *Φόβος*, δαίμων της μάχης και της πολιτικής τάξης, έχει τέμενος στην Σπάρτη και κανένας άνδρας, όσο ηρωικός κι αν υπήρξε κάποτε, δεν είναι υπεράνω τιμωρίας. Αν ο Τεύκρος προσπαθήσει να θάψει τον ετεροθαλή αδελφό του,

ίσως και ο ίδιος βρεθεί μπροστά «στην ανάγκη ενός τάφου». Ο χορός των ναυτικών από την Σαλαμίνα, αν και πιστός στον Αίαντα που αυτοκτόνησε, βρίσκει πως υπάρχει *σοφία* στα γενικά ανθρωπιστικά αισθήματα, με τα οποία προλόγισε ο Μενέλαος την δήλωσή του. Συνεχίζοντας όμως ρωτά: Άραγε πρέπει τέτοιες δίκαιες αξιώσεις για επανόρθωση και υποδειγματική ευθυδικία να αφορούν ακόμη και ένα πτώμα;

Οι αντιρρήσεις του Τεύκρου δεν είναι ούτε ηθικής ούτε νομικής τάξεως. Μισεί τους γιους του Ατρέα, βλέποντάς τους ως άξεστους τυράννους. Αρνείται την κυριαρχία τους πάνω στον Αίαντα, που ήλθε με την θέλησή του στην Τροία και τους έσωσε το τομάρι πάνω από μια φορά στις αιματοβαμμένες πεδιάδες. Ο Αγαμέμνων, τώρα, μπαίνει στην σκηνή για να εντείνει την επίθεση. Η φονική μανία του Αίαντα είχε τις ρίζες της στην αγέρωχη και αναρχική του υπερηφάνεια. Δεν ήθελε να δεχτεί το να δοθούν στον Οδυσσέα τα όπλα του Αχιλλέα, παρά το ότι αυτό αποφασίστηκε μετά από διαβούλευση και ψηφίστηκε από την συγκέντρωση. Η παραφροσύνη του Αίαντα, όπως και η επιθυμία του Τεύκρου να τον θάψει, αψηφούν τον *νόμον* που θεσπίστηκε έλλογα και υπερτερεί έναντι των πάντων. Χωρίς αυτήν την υπεροχή, δεν υπάρχει παρά χάος στην κοινωνία, καθώς και αυτό το κατάντημα του ατόμου στην κτηνωδία, που τόσο έκδηλα φανερώθηκε στο τέλος του Αίαντα. Το αδελφικό πάθος του Τεύκρου εκφράζεται σε «βάρβαρη γλώσσα», που ο Αγαμέμνων προσποιείται ότι δεν καταλαβαίνει[100]. Η μητέρα του Τεύκρου ήταν Τρωαδίτισσα (στ. 1263). Παρεμβαίνει ο Οδυσσέας. Η ρητορεία του είναι φορτισμένη με λεπτή ανθρωπιά. Η συμπόνια και το έλεος έγκεινται, κυριολεκτικά, στους χρόνους των ρημάτων. Ο Αίας *ήταν* θανάσιμος εχθρός, ο Οδυσσέας ο ίδιος τον *είχε* θεωρήσει μισητό κι επικίνδυνο. Όμως, αυτή η αντιπάθεια, αυτή η απειλητικότητα, δεν συμπεριλαμβάνουν το τωρινό του λείψανο.

100. Στ. 1263: ΑΓ. «*τὴν βάρβαρον γὰρ γλῶσσαν οὐκ ἐπαΐω*». (Σ.τ.Μ.)

Ατιμάζοντας το πτώμα του, δεν ατιμάζει κανείς τον Αίαντα, παρά μάλλον προσβάλλει τους νόμους των θεών (*θεῶν νόμους*). Δεν είναι ούτε σωστό ούτε δίκαιο (το *δίκαιον* εδώ φαίνεται να φέρει αξίες που εκτείνονται από την τυπική απονομή δικαίου μέχρι την ενστικτώδη ευπρέπεια και την ευγένεια ψυχής) να βλάπτεις νεκρόν ένα γενναίο άντρα, έστω κι αν *ήταν* εχθρός σου. Ο στίχος 1347 είναι περίτεχνος, πλην όμως καυστικός: η κεντρική φράση είναι *μισεῖν καλόν*, «όταν ήταν πρέπον να μισείς». Ένα τέτοιο μίσος έχει τον καιρό του και αυτός ο καιρός έχει περάσει πια με τον φρικτό θάνατο του Αίαντα. Μισώντας τον τώρα, εξευτελίζεις το υψηλόφρον και επικίνδυνο μίσος που είχε διχάσει τους ζωντανούς. Ο δυνατός κυβερνήτης (η λέξη που χρησιμοποιείται είναι *τύραννος*), ομολογεί ο Αγαμέμνων, δεν το βρίσκει εύκολο να τηρεί τέτοιες λεπτές διακρίσεις ελέους. Το τελικό επιχείρημα του Οδυσσέα είναι γεμάτο ανοιχτόκαρδη ανθρωπιά: «κι εγώ μια μέρα θα έχω ανάγκη να ταφώ όπως πρέπει», ο δε σαφής υπαινιγμός είναι ότι αυτή η ανάγκη παρουσιάζεται, ξαφνικά ίσως, σε όλους τους θνητούς. Ο Αγαμέμνων υποχωρεί. Ωστόσο υπάρχει ένα παραπέρα θέμα υπέρτατης διακριτικότητας στον επίλογο. Μέσα στην ευγνωμοσύνη του, ο Τεύκρος εκλιπαρεί τον σοφό και εύγλωττο γιο του Λαέρτη να μην πάρει ο ίδιος μέρος στην επικήδεια τελετή που εξασφάλισε για τον νεκρό του εχθρό. Ας είναι απλώς τιμητικός προσκεκλημένος, για να μην προσβληθεί το βασανισμένο πνεύμα του Αίαντα. Ο Οδυσσέας συναινεί και, όπως μαθαίνουμε από την *Οδύσσεια*, «η μεγάλη σκιά του Αίαντα είναι ακόμη πυρ και μανία», όταν ο Οδυσσέας ζητεί να μιλήσει μαζί της στον Άδη. Υπάρχει μια αλλόκοτη λογική στο γεγονός ότι ο Αίας, αντίθετα απ' ό,τι ο Οδυσσέας, μισεί *μετά* θάνατον, ότι η οδύνη και η μανία έχουν στρεβλώσει το μίσος του. Επιπλέον, όπως επισημαίνει ο Τζεμπ (Jebb) στην δική του έκδοση του έργου, η όλη διαμάχη έχει λατρευτικούς λόγους, που διαφέρουν από εκείνους της *Αντιγόνης*, οι οποίοι διεισδύουν πιο άμεσα στην πολιτική ζωή και ιστορία.

Ο Αίας είναι «ήρωας» με την πλήρη ειδική έννοια του όρου, προστατευτικό πνεύμα και μόνιμο παράδειγμα ανδρείας. Μια τέτοια επίσημη θέση μπορεί να γίνεται αντιληπτή και να δρα αποτελεσματικά μόνον εάν υπάρχει ένα ορατό μνήμα και τόπος για αναμνηστικές τελετές. Αρνούμενοι στον Αίαντα την ταφή, θα στερούσαν από τις μέλλουσες γενεές την ιερότητα (ζήτημα που δεν τίθεται με τον Πολυνείκη). Στην ανθρωπιά του Οδυσσέα υπάρχει, όπως πάντοτε άλλωστε, η σφραγίδα του διορατικού κέρδους.

Είναι προφανής πρόκληση για έναν μεγάλο δραματικό ποιητή να παντρέψει την γλώσσα με το ουσιωδώς άφωνο που είναι ο θάνατος. Η διαμάχη στον *Αΐαντα*, η δραματοποίηση της μεταμόρφωσης του Οιδίποδα και του περάσματός του στην αιωνιότητα στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, η Αντιγόνη που επικαλείται τον κάτω κόσμο, περιχαράσσουν όρια. Εσωκλείουν το άρρητο αίνιγμα του θανάτου μέσα στις γραμματικές του θρησκευτικού, του ψυχολογικού, του πολιτικού, του ηθικού και του ποιητικού λόγου. Εδώ εμπλέκεται κάτι βασικό για την τέχνη και την θεώρηση του Σοφοκλή. Ωστόσο, η σύμπτωση ως προς τις χρονολογίες σύνθεσης του *Αΐαντος* και της *Ἀντιγόνης* – σήμερα *ο Αΐας* θεωρείται το παλαιότερο από τα δύο έργα – είναι εντυπωσιακή. Καθιστά όντως πιθανόν το κοινό θέμα της αμφισβητούμενης ταφής να σχετίζεται με κάποια συγκεκριμένη ιστορική κατάσταση και σύγκρουση.

Έχει προβληθεί η γνώμη ότι η σοφόκλεια πραγμάτευση των σχέσεων ανάμεσα στην ζώσα *πόλιν* και τις αξιώσεις των νεκρών, ιδιαίτερα στην *Ἀντιγόνη*, απηχεί την ατμόσφαιρα και το ύφος της Αθηναϊκής πολιτικής, όπως αυτή διακηρύσσεται στον περίφημο επιτάφιο λόγο του Περικλή, ο οποίος απαγγέλθηκε τον χειμώνα του 431-30 π.Χ.[101] Ορισμένοι ειδικοί προσάγουν ως τεκμήριο την πληθώρα οικογενειακών τάφων στην Αθήνα, που χρονολογούνται

101. Αυτή η σύνδεση προκύπτει έντονα από την ευρύτερη επιχειρηματολογία του V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles* (Oxford, 1954). Πρβλ. ιδίως σσ.64 κ.ε. καθώς και 146-72.

από αυτήν περίπου την εποχή. Έτσι ο *Αΐας* και η *Αντιγόνη* θα αποτελούσαν μιαν εύστοχη συνηγορία υπέρ της ελευθερίας των οικογενειακών ταφικών πρακτικών σε μια στιγμή, κατά την οποία το κράτος, υπό την πίεση του πολέμου και των εσωτερικών συγκρούσεων, επεδίωκε να ελέγξει, και μάλιστα να πειθαρχήσει, την ιδιωτική ευσέβεια[102]. Έχει ακουστεί η άποψη ότι η ταφή του Αίαντα και του Πολυνείκη συμβολίζουν την επιστροφή των λειψάνων του Θεμιστοκλή στον Πειραιά, όπως την μνημονεύει ο Θουκυδίδης. Αυτή η επιστροφή θα σηματοδοτούσε, σε συμφωνία προς τις σοφόκλειες τραγωδίες, την νίκη του *θεσμοῦ* – του παραδοσιακού, επικυρωμένου από τους θεούς εθίμου – επί του *νόμου*, νοουμένου ως νομικής επιταγής[103].

Οι ιστορικές μαρτυρίες είναι ισχνές και ο καθηγητής Χ. Λόυντ Τζόουνς (H. Lloyd-Jones) τις απορρίπτει εξ ολοκλήρου. Εντούτοις η γενική θέση είναι πιστευτή. Το διάχυτο υλικό του μύθου, προσλαμβάνοντας δραστική και μόνιμη μορφή, αποκρυσταλλώνεται συχνά γύρω από έναν συγκεκριμένο πυρήνα, γύρω από μία συγκυριακή «ακαθαρσία» στα πράγματα της πόλεως. Ο μύθος, χωρίς να

102. Πρβλ. D. Marmeliuc, «Reflectari ale contermporaneitatii in tragediile lui Sofocle», Studii Clasice, viii (1966), 28-9.

103. Πρβλ. J. Carrière, «Communicazione sulla tragedia antica greca ausiliaria della giustizia e della politica», *Dioniso*, xliii (1969), 171-2. Ο Giovanni Cerri [«Ideologia funeraria nell' *Antigone* di Sofocle» στο G. Gnoli και J.-P. Vernant (edd.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes* (Cambridge University Press, 1982), 121-33], ανασκοπώντας συνοπτικά όλες τις διαθέσιμες ιστορικές και λογοτεχνικές μαρτυρίες, συμπεραίνει ότι το έργο του Σοφοκλή πρέπει να θεωρηθεί με φόντο μια γρήγορα εξελισσόμενη διαμάχη και σύγκρουση. Ούτε το διάταγμα του Κρέοντα ούτε η αμφισβήτησή του από την Αντιγόνη μπορούν να ταυτισθούν με οποιαδήποτε στατική πολωμένη αντίθεση στα αττικά έθιμα ή τις πεποιθήσεις. Πολυάριθμα προηγούμενα, ερμηνευόμενα ποικιλοτρόπως, προσέδωσαν στην σοφόκλεια πραγμάτευση «una problematica attuale». Ο Cerri υποστηρίζει ότι καμία πραγματική πρόοδος δεν θα υπάρξει στην από μέρους μας κατανόηση της διαλεκτικής Κρέοντα - Αντιγόνης, όσο δεν θα μπορούμε να «αποκωδικοποιήσουμε» το ακριβές ιδίωμα, τα πλαίσια των υπαινιγμών στα οποία είναι διατυπωμένη η διαμάχη τους.

χάνει την οικουμενικότητά του, αποκτά τοπικό ενδιαίτημα και εστιάζεται χρονικά. Παραδόξως, ενδέχεται αυτή ακριβώς η συγκέντρωση γύρω από έναν συγκεκριμένο χωροχρονικό πυρήνα – την ίδρυση δικαστηρίου και συστήματος δικαίου στον Άρειο Πάγο, την αφιέρωση κάποιου ιερού στον Κολωνό, την πιθανή διχόνοια γύρω από την απόδοση των οστών του Θεμιστοκλή στην Αττική γη – να προσδίδει στον μύθο την ευέλικτη αντοχή του. Η υποκείμενη διαδικασία, εν τοιαύτη περιπτώσει, δεν είναι, όπως υποθέτουν οι περισσότεροι από τους σύγχρονους μελετητές και «μυθο-λόγους», διαδικασία ορθολογικής επανεξέτασης και κριτικής των μυθικών θεμελίων[104]. Τουναντίον, ο ποιητής, ο δραματουργός, προσκαλεί, συμπυκνώνει τις διεσπαρμένες ενέργειες και την αυθεντία του μύθου, ούτως ώστε να προσδώσει σε ένα τρέχον, καθορισμένο από τις περιστάσεις συμβάν ή κοινωνική σύγκρουση τον «περίβλεπτο χαρακτήρα», τις δεσμευτικές διαστάσεις, την άτεγκτη λογική και την ακρότητα του μύθου. Τα τραγμένα, θολά στοιχεία της άμεσης περίστασης κατασταλάζουν, αποκαθαίρονται μέσα από τον μύθο. Ο μύθος τους επιβάλλει την απόσταση και την αξιοπρέπεια του αξεδιάλυτου. Όμως, για να το κατορθώσει, πρέπει να εσωτερικεύσει την τοπική αφορμή. Οι ηθελημένες προσπάθειες για «αχρονικότητα», όπως τις βρίσκουμε στην νεοκλασική τέχνη ή τις επικές εξάρσεις του δέκατου ένατου αιώνα, είναι που γερνούν γρήγορα. Τα κείμενα και τα έργα τέχνης οικουμενικού χαρακτήρα διαφυλάσσουν εντός τους έναν ζωογόνο τοπικισμό.

Τα παραπάνω ενδέχεται να μας διαφωτίσουν για το πώς ο Σοφοκλής μπόλιασε στο διεσπαρμένο, γενικό υλικό μιας *Οιδιποδείας* μια πλοκή άμεσα συνδεδεμένη με μια τοπική περίσταση και μια τρέχουσα διαμάχη. Ενδέχεται μάλιστα να υπονοούν ότι ακριβώς αυτή η διαπερατότητα του μεγάλου μύθου από τις πιέσεις της πολιτικής και κοινωνικής αμεσότητας είναι που εξασφάλισε την μεγάλη επιτυχία του έργου (για την οποία υπάρχουν αδιάσειστες μαρ-

104. Για μια αντιπροσωπευτική σύνοψη αυτής της προσέγγισης, βλ. M. Détienne, *Dionysos mis à mori* (Paris, 1977), 34-5.

τυρίες). Όμως δεν μας λέει γιατί αυτό το μπόλιασμα «έπιασε» για χιλιετίες· για ποιον λόγο η Αντιγόνη, μαζί με μια δράκα άλλων μορφών – μαζί με τον Ορφέα, τον Προμηθέα, τον Ηρακλή, τον Αγαμέμνονα και τους συν αυτώ, τον Οιδίποδα, τον Οδυσσέα, την Μήδεια – να αποτελούν τον ουσιαστικό κώδικα των κανονιστικών αναφορών του νου και της ευαισθησίας για όλον τον δυτικό πολιτισμό. Δεν εξηγεί την δυναμική του αρχαιοελληνικού θέματος και των αδιάκοπων παραλλαγών, της ελληνικής πηγής και των διαδοχικών ανασυνθέσεων, που υπήρξαν θεμελιώδεις, μέχρι σήμερα, για τις τέχνες και τα γράμματά μας. Γιατί άραγε μια εκατοντάδα «Αντιγόνες» να έπονται του Σοφοκλή;

Ένα πρόβλημα τόσο κοινότοπο, πλην όμως βασικό, είναι δύσκολο να οριοθετηθεί. Σε ένα πρώτο επίπεδο αφορά τον ιδιότυπα αναδρομικό χαρακτήρα της σκέψης και του ύφους της Δύσης στο σύνολό τους. Δεν ερωτά τίποτε λιγότερο από το γιατί αυτή η σκέψη και αυτό το ύφος να έχουν αναπτυχθεί μέσω μιας σειράς ανακεφαλαιώσεων του κλασικού, ξεκινώντας με την ρωμαϊκή επανάληψη των Ελλήνων (η κικερώνεια στιγμή ενδέχεται να αποτελεί το κλειδί για την ιστορία της δυτικής τάξης πραγμάτων) και με την «προαναγέννηση» της αυτοκρατορίας του Καρλομάγνου. Σε ειδικότερο επίπεδο, το ερώτημα στοχεύει την «τυραννία της Ελλάδος πάνω στο δυτικό πνεύμα», μια «τυραννία» τόσο καταφανή στον *Οδυσσέα* του Τζόυς, στα *Κάντος* του Πάουντ, στον παρωδιακό κλασικισμό του Πικάσο και του Στραβίνσκι, όσο ήταν και στην ρητή *imitatio** της Αναγέννησης, του Διαφωτισμού και του ρομαντικού και βικτωριανού ελληνισμού[105]. Ερωτώντας τόσο γενικόλογα, κινδυνεύουμε να περιπέσουμε στην κοινοτοπία. Πλην όμως, ακριβώς

* μίμηση [Σ.τ.Μ.]

105. Για πρόσφατες μελέτες αυτού του θέματος, πρβλ. M. L. Clarke, *Classical Education in Britain*, 1500-1900 (Cambridge University Press, 1959)· R.M. Ogilivie, *Latin and Greek* (London, 1964)· R. Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece* (London, 1980)· F.M. Turner, *The Greek Inheritance in Victorian Britain* (Yale University Press, 1981).

επειδή αυτό το φαινόμενο είναι πανταχού παρόν, ακριβώς επειδή υπόκειται σε σχεδόν κάθε σημείο των κωδίκων και των συμβάσεων της εγγράμματης παιδείας μας, δεν θα έπρεπε να θεωρείται αυτονόητο. Υπάρχουν άλλοι πολιτισμοί που δεν παρουσιάζουν καμία συγκρίσιμη ενεργητικότητα επανάληψης, καμία ανάλογη επάνοδο στην *auctoritas** ενός κλασικού προηγουμένου. Ακόμη εντυπωσιακότερο είναι το γεγονός ότι αυτό το ανακλαστικό ανακεφαλαίωσης επιβίωσε ακόμη και από τις ριζοσπαστικές παρορμήσεις προς τον μηδενισμό, και από τις δίκην Αποκαλύψεως εκκαθαρίσεις και ανανεώσεις, που έπαιξαν τόσο δραστικό ρόλο στις κρίσεις της νεωτερικότητας. Πολύ πριν από τον Βοζνεζένσκυ (Voznesensky) οι άνθρωποι είχαν απαιτήσει έξαλλοι «να καεί η αρχιτεκτονική σχολή», είχαν απαιτήσει έναν μεγάλο καθαρμό που θα σάρωνε την μαρμαρωμένη κυριαρχία του παρελθόντος. Αντί γι' αυτό, ο εικοστός αιώνας υπήρξε από τους πλέον «νεοκλασικούς».

Δεν θα έπρεπε να υπήρχε, τώρα πια, μια πληθώρα από «Άμλετ», από «Μάκβεθ» ή από «Βασιλιάδες Ληρ»; (Η παραλλαγή του Έντουαρντ Μποντ [Edward Bond] στον *Ληρ* είναι από τις ελάχιστες που διαθέτουμε). Όταν υπάρχουν «επαναλήψεις» του *Αμφιτρύωνα* του Μολιέρου, όπως στον Κλάιστ και στον Ζιρωντού, γιατί άραγε αυτές οι ίδιες να είναι τόσο έκδηλα κρίκοι μιας αλυσίδας από απηχήσεις, που ανάγονται στον Πλαύτο και στις ελληνικές πηγές του; Είναι άραγε τόσο δύσκολο να μηχανευτούμε νέες «ιστορίες»; Γράφοντας στα 1961, ο Ρολφ Χόχουτ (Rolf Hochhuth) επιζητεί να αναπαραστήσει το εφιαλτικό κλίμα της ζωής στο Βερολίνο την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1943. Αναρίθμητες «αληθινές ιστορίες» και συμβολικές δυνατότητες πρέπει να του ήταν διαθέσιμες. Το έργο *Die Berliner Antigone* είναι, όπως εξαγγέλλει ο τίτλος του, η εκατοστή, η διακοσιοστή παραλλαγή στον Σοφοκλή. Και πάλι, ρωτώ: γιατί να συμβαίνει αυτό;

Αυτή η ερώτηση, τόσο υπό την γενικότερη όσο, και υπό την

* αυθεντία [Σ.τ.Μ.]

ειδικότερη μορφή της, φαίνεται πως βρίσκεται κάτω από μείζονες πλευρές της μαρξιστικής θεωρίας της ιστορίας και του πολιτισμού. Τίθεται ρητά στην φροϋδική ψυχανάλυση, στην επιχειρηματολογία του Γιουγκ για τα αρχέτυπα, στην δομική ανθρωπολογία του Κλωντ Λεβί-Στρως. Δεν είμαι, όμως, βέβαιος ότι έχει τεθεί με αρκούντως ευθύ και επίμονο τρόπο. Δεν είμαι βέβαιος ότι δηλώνουμε την πρέπουσα έκπληξη, ότι σκανδαλιζόμαστε, ίσως, όσο θα οφείλαμε, μπροστά σε αυτόν τον επίμονα επαναληπτικό και «επιγονικό» προσανατολισμό τόσο μεγάλου μέρους της συνείδησής μας και των εκφραστικών μας μορφών. Άραγε η τόλμη της επινόησης συμβόλων, της συναρπαστικής μεταφοράς, πέθανε μαζί με την *πόλιν* των Αθηνών;

Στην *Εισαγωγή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας* ο Μαρξ προσπαθεί να εκλεπτύνει το απλοϊκό, κοινωνιολογικά χυδαίο, μοντέλο των σχέσεων ανάμεσα στο ιδεολογικο-αισθητικό «εποικοδόμημα» ενός πολιτισμού και στην οικονομική και κοινωνική του βάση. Αυτές οι σχέσεις, τονίζει ο Μαρξ, δεν μπορούν να διατυπωθούν με μιαν απλουστευτική ένα προς ένα αντιστοιχία. Είναι πολύ πιο περίπλοκες, τόσο όταν πρόκειται για την ποιότητα του ιδεολογικού ή καλλιτεχνικού κλίματος μιας δεδομένης κοινότητας, όσο και όταν πρόκειται για τα χρονικά στάδια της κοινωνικής εξέλιξης. Η ανάγκη εκλέπτυνσης του μοντέλου ήταν επιβεβλημένη για τον Μαρξ. Αυτός συμμεριζόταν, με όλη την υψηλή λογιοσύνη του δέκατου ένατου αιώνα και με τον φιλοσοφικό ιδεαλισμό της γενιάς του στην Γερμανία, την ακλόνητη πεποίθηση ότι τα επιτεύγματα της αρχαίας Ελλάδος είναι αξεπέραστα. Ούτε καν ο Σαίξπηρ, που τον λάτρευε ο Μαρξ, δεν υπερτερούσε της διαρκούς ομορφιάς, της υποδειγματικής οικουμενικότητας του Ομήρου, του Αισχύλου ή του Σοφοκλή. Πώς θα μπορούσε όμως να συμφιλιωθεί αυτή η εγγενής ανωτερότητα και η επίμονη κυριαρχία της στην φαντασία της δύσης (και σε τούτο έγκειται το πιο κρίσιμο σημείο του προβλήματος) με την αναμφίβολη αλήθεια ότι οι αθηναϊκές οικονομικές και κοινωνικές δομές, ιδίως δε η δου-

λεία, αντιπροσωπεύουν μια «πρωτόγονη», προ πολλού ξεπερασμένη φάση της κοινωνικής ανάπτυξης; Η διαλεκτική φύση των κανονικών σχέσεων αμοιβαιότητας ανάμεσα στο πνεύμα και την κοινωνία φαινόταν σε αυτήν την κρίσιμη περίπτωση να αγγίζει τα όριά της, αν μη να διαψεύδεται. Η πασίγνωστη λύση του Μαρξ είναι μια σπαρακτική ανακολουθία.

Η ιδιοφυής δύναμη της ελληνικής τέχνης και λογοτεχνίας είναι η ομορφιά της «παιδικής ηλικίας του ανθρώπου». Η αμεσότητα της αντίληψης, η ειλικρινής σχέση με την φύση, το γεμάτο αυτοπεποίθηση εύρος της ελληνικής γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής, της λυρικής, επικής και δραματικής ποίησης είναι αυτά ενός εμπνευσμένου παιδιού, του νεαρού «μάντη καλών» μέσα στην λάμψη της αυγής. Η αδιάκοπη σαγήνευσή μας από το ελληνικό επίτευγμα, η παρόρμηση που μας οδηγεί σε αυτά τα αρχαία πράγματα, είναι η σαγήνη και η παρόρμηση μιας πεφωτισμένης νοσταλγίας. Γνωρίζουμε ότι δεν μπορούμε να επιστρέψουμε στην παιδική ηλικία του Είναι μας (στην *Umkehr* του Χαίλντερλιν), γνωρίζουμε ότι έχουμε προ πολλού διαγνώσει και ξεπεράσει τις φαύλες συνθήκες οικονομικής παραγωγής και πολιτικής εξουσίας, οι οποίες συνόδευαν αυτήν την παιδική ηλικία. Ωστόσο, γνωρίζουμε, επίσης, πως ποτέ δεν θα μπορέσουμε να ξαναβρούμε την ηρωική αθωότητα της ευαισθησίας της, την εμπιστοσύνη της στην ρυθμιστική και επιτελεστική δύναμη της τέχνης. Από ορθολογική σκοπιά, ο Μαρξ πρέπει να είχε συναίσθηση του ότι αυτή η έννοια της «παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας» είναι αστήρικτη, του ότι η αρχαία Ελλάς ήταν παράγωγο της ιστορικής εξέλιξης εξίσου όψιμο με οποιονδήποτε άλλον πολιτισμό γνωρίζουμε. Το ίδιο του το έργο γύρω από τον κλασικό υλισμό και την ατομική θεωρία δείχνει ότι ούτε ο ίδιος απέδιδε συνήθως στην ελληνική σκέψη κανένα πνεύμα ανωριμότητας. Ωστόσο, η εξουσία της *Ιλιάδας*, της *Ορέστειας*, της *Αντιγόνης* πάνω στην νεωτερική ιδιοσυγκρασία ήταν αδιάψευστη. Τούτο το παράδοξο απαιτούσε εξήγηση, έστω κι αν η ίδια η εξήγηση είναι «αναλυτικός μύθος».

Τόσο αυτή η μυθική κίνηση της μαρξιστικής διάγνωσης, όσο και η σχέση αυτής της διάγνωσης με το ερώτημα των απαρχών είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της νεωτερικότητας. Είναι ευαπόδεικτο ότι, υπό μίαν έννοια, τα μεταφορικά σενάρια της έναρξης, της ψυχολογικής και κοινωνιολογικής γένεσης, έχουν καθορίσει το ύφος αλλά και την ουσία της ψυχολογίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της αισθητικής και της γλωσσολογίας της νεωτερικότητας. Οι *sciences de l' homme*, όπως τις ονομάζουν ο Ντυρκέμ (Durkheim) και ο Λεβί-Στρως, αντιπροσωπεύουν μια κοινή προσπάθεια να υποκατασταθεί η μεταφυσική της «δημιουργίας» – που δεν είναι πλέον βιώσιμη, αφ' ότου υπονομεύθηκαν οι θεολογικές της προκείμενες – με ένα εγκόσμιο μοντέλο «διαδικασιών». Εν τούτοις, σε αυτήν την προσπάθεια – και αυτή είναι που καθιστά τον Μαρξ, τον Φρόυντ, τον Χάιντεγκερ, τους ανθρωπολόγους, τους συγκριτικούς γλωσσολόγους και τους γραμματολόγους (λόγου χάριν τον Ντεριντά, όταν μελετά τον Πλάτωνα) τόσο προφανείς κληρονόμους της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού – η ελληνική «περίπτωση» εξακολουθεί να είναι κρίσιμη. Το θέμα του Οιδίποδα και της Αντιγόνης, τα αποσπάσματα των προσωκρατικών, οι ελληνικοί κοινωνικοί θεσμοί και οι θεωρητικές διαμάχες, τις οποίες γέννησαν αυτοί οι θεσμοί, αποτελούν την πηγή της πορείας της δυτικής φιλοσοφικής και κοινωνικής έρευνας και συνοψίζουν την έρευνα αυτή.

Η απόπειρα του Φρόυντ να εναρμονίσει την δική του γενετική ψυχολογία με τα ευρήματα του δαρβινισμού αφ' ενός και της νεωτερικής πολιτιστικής ανθρωπολογίας αφ' ετέρου, είναι περίπλοκη και ασταθής. Ο Φρόυντ, όπως και ο Μαρξ, προσφεύγει στο ελληνικό προηγούμενο μέσω μιας διαισθητικής αντίληψης για την ευφάνταστη-τυπική κατηγορηματικότητά του. Είναι αυτονόητο για τον Φρόυντ ότι οι ελληνικοί μύθοι και η παράστασή τους στην ελληνική τέχνη και λογοτεχνία έχουν δώσει στους δυτικούς πολιτιστικούς και συμβολικούς κώδικες την δυναμική τους θεμελίωση. Ο Οιδίπους, ο Νάρκισσος, ο Ορέστης, ο Κρόνος

που τρώει τα παιδιά του, ο Προμηθέας, ο κλέφτης της φωτιάς, είναι οι ψυχικά πλουσιότερες, αλλά και οικονομικότερες αποκρυσταλλώσεις των στοιχειακών ενορμήσεων και διαμορφώσεων στον ασυνείδητο και υποσυνείδητο ιστό της φυλής και του ατόμου. Σε αυτούς τους «πρωταρχικούς» μύθους είναι που βρίσκει η συνείδησή μας την αενάως ανανεούμενη παλιννόστηση στις αινιγματικές παρηγορίες και τους τρόμους των απαρχών της, παλιννόστηση που καθίσταται υποχρεωτική και υποφερτή μέσω της τυπικότητας, της αφηγηματικής συνοχής, της λυρικής και πλαστικής χάρης, με τις οποίες το ελληνικό πνεύμα έντυσε το αλλόκοτο και το δαιμονικό. Η αδελφοκτόνος συμμετρία της θανάσιμης πάλης Ετεοκλή και Πολυνείκη, η επιστροφή τους στην μήτρα της γης, στις μητρικές πλευρές του *θανάτου*, η απειλή της κτηνωδίας, την οποίαν συνεπάγεται η απαγόρευση αυτής της επιστροφής (το άταφο πτώμα), οι αμφισημίες ως προς την αξιολογική τάξη της αδελφικής, υϊκής και εξωγαμικής ή ερωτικής αγάπης, όπως διατρέχουν το όλο έργο – όλα αυτά είναι η συμπύκνωση και ο κατανοητός δυναμισμός των «στοιχειωδών σωματιδίων» στην συγκρότηση και την ανάπτυξη της ανθρώπινης ταυτότητας. Αυτά είναι επιδεκτικά ψυχαναλυτικής ερμηνείας. Αυτή η ερμηνεία όμως – και ο Φρόυντ ήταν διστακτικός ως προς αυτό το σημείο – εξαρτάται, με την σειρά της, από την συμβολική πυκνότητα, από «την ουσιαστικότητα νεύματος και εκφοράς, από την *μη αυτοσυνειδητή εκλέπτυνση*» – εδώ ο Φρόυντ είναι πολύ κοντά στον Μαρξ – της αρχικής ελληνικής διατύπωσης. Πάντοτε, επιστρέφουμε στον Οιδίποδα ή τον Ίκαρο ή την Αντιγόνη, όπως επιστρέφουμε στον εαυτό μας, όταν τα δάχτυλά μας χαϊδεύουν σε ασυναίσθητη επαγρύπνηση και αναγνώριση το ίδιο μας το πρόσωπο και το σώμα. Στην μέθοδο του Φρόυντ υπολανθάνει η προϋπόθεση (που προσδιορίζει τον συντηρητισμό του) ότι η απαραίτητη χαρτογράφηση έχει ήδη γίνει, ότι η συμβολή της νεώτερης ψυχολογίας και κοινωνικής σκέψης στην κατανόηση των ελατηρίων του ανθρώπου αποτελεί συμβολή μεθο-

δολογική και, ενδεχομένως, θεραπευτική, αλλά όχι ανασκευή του αρχαίου. Ο Φρόυντ επιμένει ότι δεν γνωρίζουμε «περισσότερα» από τον Σοφοκλή γύρω από τα κίνητρα και τις αυταπάτες των ανθρώπων. Η γνώση μας είναι μεν αυτοσυνείδητα θεωρητική και τεκμηριωμένη, ενώ η δική του δεν ήταν. Είναι, ωστόσο, και στις καλύτερες ακόμα εκφάνσεις της, κατανόηση που έρχεται μετά το ριζικό θαύμα του γνωρίζειν.

Παρότι η «πρόοδος» του Γιουνγκ υπολανθάνει ήδη στην φροϋδική *Ερμηνεία των ονείρων* και εκφράζεται σχεδόν ρητά σε μια παραδόξως βιαστική υποσημείωση στο *Τοτέμ και Ταμπού*, ο Γιουνγκ όντως προχωρεί περισσότερο. Επιπλέον, η όλη προσέγγιση του Γιουνγκ αφορά άμεσα τις εικαστικές τέχνες και την ποίηση, που ο Φρόυντ τις είχε πραγματευθεί με επιφυλακτικό, αν όχι συγκαταβατικό τρόπο - δείτε, για του λόγου το αληθές, το δοκίμιο «Ο ποιητής και οι ονειροπολήσεις». Ο Γιουνγκ γνωρίζει ότι το φαινόμενο της σαγήνευσης, αυτής της μαγικής γοητείας που διαρκεί στον χρόνο, και των τυπικών μεταμορφώσεων, όπως επιτελούνται από την μεγάλη τέχνη και λογοτεχνία, είναι αποφασιστικό για οποιαδήποτε θεωρία της ατομικής ψυχής και του πολιτισμού. Θεωρεί ως αντικείμενο έρευνας, όχι μόνο θεμιτό, αλλά και θεμελιώδες, το ερώτημα πώς συμβαίνει και μία «Αντιγόνη» μπορεί για χιλιετίες να κατοικεί αξερίζωτη και μέσα από αδιάκοπη αντιγραφή στην κατ' ιδίαν και την δημόσια ευαισθησία μας. Το μοντέλο του Γιουνγκ για την γένεση της συνείδησης είναι ιστορικιστικό. Τα αρχαϊκά επίπεδα της ψυχής μας είναι εντός μας, «σαν μια παλιά κοίτη ποταμού, όπου το νερό ρέει ακόμη». Τίποτε «δεν χάνεται ποτέ», θέτει αξιωματικά ο Γιουνγκ. Η ανθρώπινη ψυχή, επιδιώκοντας να επιτύχει την ενοποίησή της με ορισμένες πλευρές του πρωτογενώς άμορφου, μη διαφοροποιημένου Εγώ της, γεννά μυθικά μορφώματα και προσωπεία. Αυτά δρουν ως ουσιαστικό *speculum mentis*, ως δυναμικός καθρέφτης που μέσα του καθρεφτίζονται και αποκτούν αναγνωρίσιμο σχήμα οι εσώτερες εμπειρίες της συνείδησης. Από τούτη την διαδι-

κασία αυτο-απόσπασης (ο Θωμάς ο Ακινάτης ορίζει τα «πνεύματα» ως ένζωα κομμάτια της ανθρώπινης ψυχής), από τούτη την δραστηριότητα καθρεφτίσματος της αντίληψης είναι που προέρχονται οι μύθοι που διαρκούν. Ο Γιουνγκ ορίζει το μυθικό πρόσωπο είτε ως ψυχολόγημα (*psychologem*) είτε ως «πανάρχαια αρχετυπική ψυχική δομή, που αντιστοιχεί σε επίπεδα συνείδησης, τα οποία δεν έχουν καλά-καλά εγκαταλείψει την σφαίρα του ζωώδους». Αυτό το πρόσωπο δεν είναι μόνον ατομικό ούτε καν κυρίως ατομικό. Είναι συλλογική ενσάρκωση (ο Καρλ Κερένυ, ο μυθογράφος και οπαδός του Γιουνγκ, κάνει χρήση του όρου «διαπροσωπική»).

Έτσι, η μυθική μορφή θα μπορούσε να είναι «συλλογική προσωποποίηση», που δίνει υποφερτές, χαρούμενες, εξηγητικές μορφές στις αρχαϊκές συλλογικές φαντασιώσεις και φάσεις κατά την ανάπτυξη της ψυχής. Υπό την επίδραση του πολιτισμού, στην πορεία της εξέλιξης της ατομικής νοητικότητας προς αναλυτικότερους και «ορθολογικότερους» τύπους αναπαράστασης, η συλλογική μορφή βαθμηδόν τεμαχίζεται. Περνά στο ανίερο επίπεδο της κοσμικής, προμελετημένης τέχνης. Τούτη η τέχνη, ωστόσο, (και ο Γιουνγκ υποβάλλει μια πειστική ιδέα εδώ), μπορεί να ασκήσει την παντοτινή γοητεία της, μπορεί να επιβιώσει και μάλιστα να υποδαυλίσει επαναλήψεις και παραλλαγές μέσα στους αιώνες, μόνον εάν συντηρεί και καθιστά απτούς τους δεσμούς της με τους αρχαϊκούς, θεμελιώδεις, ενστικτώδεις τύπους (τα «αρχέτυπα»), απ' όπου αναπτύχθηκε η ανθρώπινη συνείδηση και που παραμένουν ζωντανοί στην λαϊκή παράδοση και στις τελετουργίες. Επιστρέφουμε στις «αρχετυπικές αναλογίες», στα αρχικά μορφώματα νευμάτων και εικόνων στην τέχνη, επειδή ο συνειδητός νους, όσο χειραφετημένος και εκκοσμικευμένος κι αν είναι, απωθείται από τα προγενέστερα στάδια της ύπαρξής του, αλλά και ταυτόχρονα έλκεται από αυτά. Αντιμετωπίζοντάς τα «αναθυμάται», «ξέρει πως έχει ξαναβρεθεί εδώ». Αυτό ακριβώς το *déja vu* στο εσωτερικό της πρωτοτυπίας στην μορφή και την εκτέλεση εί-

ναι που καθιστά την εμπειρία μας, από την μεγάλη τέχνη και ποίηση, παλιννόστηση σε μια νέα ανάμνηση.

Υπάρχουν ζωτικά στοιχεία στην θεωρία του Γιουνγκ, ιδιαιτέρως η συγκρότηση και η μετάδοση συγκεκριμένων αναμνήσεων μέσα από το «συλλογικό ασυνείδητο», που βρίσκω δύσκολο να συλλάβω. Ωστόσο, είναι πειστική η υπόθεση ότι το έργο τέχνης ή το κείμενο ή η μουσική σύνθεση μείζονος εμβέλειας αντλεί την δεσμευτική «επαναληπτικότητά» του, τον αδιάκοπα καινοφανή, πλην όμως εξ ολοκλήρου προσδοκώμενο, συγκλονισμό της αναγνώρισης – γνωρίζουμε τι περιμένει τον Αγαμέμνονα στον οίκο του θανάτου, αλλά το πνεύμα μας κραυγάζει από τρόμο και κατάπληξη κάθε φορά που αυτή η γνώση αποδεικνύεται πραγματική – από αρχαϊκά επίπεδα και ανησυχίες της ψυχικής ζωής. Αν μη τι άλλο, τούτη η υπόθεση εστιάζεται άμεσα στο γεγονός ότι έτσι επιδρούν σε μας και δρουν μέσα μας οι τέχνες, η μουσική, η λογοτεχνία, που διαρκούν στον χρόνο και δεν φοβάται να δει αυτό το γεγονός ως βασική πρόκληση για την κατανόηση. Η υπόθεση του Γιουνγκ βρίσκει συχνά άμεση εφαρμογή στις λαϊκές παραδόσεις, στα απομεινάρια τελετουργιών που εμφανίζονται στα έθιμα και τα εκκλησιαστικά κείμενα, στους «δίχως συγγραφέα» μύθους που εξιστορούνται σε πρωτόγονους πολιτισμούς. Η εφαρμογή της είναι προβληματικότερη όταν πρόκειται για ένα πολύ «όψιμο» και βαθιά διανοητικό δημιούργημα, όπως η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ωστόσο, ο Γιουνγκ θα ήθελε, όπως νομίζω, να υποστηρίξει ότι ο υπερχιλιετής μαγνητισμός του έργου και του μύθου, τον οποίον αυτό παρουσιάζει, απορρέει από πολύ παλαιότερες πηγές ψυχικής ενέργειας. Οι εικόνες και η συμπεριφορά που συνδέονται με το θέμα της ταφής, οι νύξεις για τελετουργίες εποχιακής βασιλείας, που ακόμη διακρίνονται αμυδρά στην σύγκρουση Ετεοκλή - Πολυνείκη και στην διαμόρφωση της επτάπυλης Θήβας, η αβεβαιότητα ως προς τις αντίστοιχες διεκδικήσεις εξ αίματος συγγένειας και έγγαμης αγάπης ενδέχεται, όντως, να είναι «αρχετυπικές». Πιο συγκεκριμένα, ο Γιουνγκ θα παρατηρούσε

στην Αντιγόνη, όπως φαντάζομαι, καθώς και στην γοητεία που ασκεί στην δυτική φαντασία, ένα παράδειγμα της νεανικής *anima* που κρύβει, φυλάσσει, όπως κάνει σε αναρίθμητα όνειρα και συμβολικές αναπαραστάσεις, το αρχέτυπο του συνετού σοφού γέροντα, του σοφού, του μάγου και βασιλιά, που είναι ο Οιδίπους.

Στο ποίημα «To Juan at the Winter Solstice» («Στον Χουάν το Χειμερινό Ηλιοστάσιο») ο Ρόμπερτ Γκραίηβς κάνει μιαν «υπέρ-Γιούνγκεια» δήλωση:

> Υπάρχει μια ιστορία, μία και μοναδική
> που θ' αποδειχτεί άξια να την ειπείς
> είτε σαν μορφωμένος βάρδος είτε σαν προικισμένο παιδί.
>
> (There is one story and one story only
> That will prove worth your telling,
> Whether as a learned bard or gifted child...)

Άραγε τα αρχέτυπα και οι μύθοι, στους οποίους βρίσκουν αυτά ευκρινή μορφοποίηση, είναι πράγματι περιορισμένα στον αριθμό; Άραγε η εγκαθίδρυσή τους είναι, κατ' ανάγκην, έργο «πρωτόγονης ή βάρβαρης συνείδησης»; Δεν νομίζω ότι ο Γιουνγκ κατέληξε σε κάποιο ακλόνητο συμπέρασμα. Ωστόσο, η δομική ανθρωπολογία, ιδιαίτερα με τον Κλωντ Λεβί-Στρως, θέτει ξανά αυτό το ερώτημα. Υποστηρίζει ότι οι βασικοί μύθοι του πολιτισμού μας αντιστοιχούν σε ορισμένες αρχέγονες κοινωνικές αναμετρήσεις και στην εξέλιξη των πνευματικών «δομών» και των υλικών θεσμών, όπου αυτές οι αναμετρήσεις – οι ανταλλαγές γυναικών και αγαθών, ο καταμερισμός εργασίας, η προσαρμογή των οικογενειακών πρακτικών στις κοινοτικές – μπορούν να «παρασταθούν», να συγκρατηθούν και, ως ένα βαθμό, να επιλυθούν. Έτσι, οι δυναστικές αμφιβολίες, ο έλεγχος των ταφικών τελετών εντός των ορίων της *πόλεως*, η κατανομή της εξουσίας και των μέσων συμβολικής επιβεβαίωσης ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες, νέους και

«ἐν ἡλικίᾳ», αποκτούν «συγκρουσιακό» πεδίο στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, καθώς και στο σώμα των μύθων, τους οποίους μεταχειρίστηκε εκείνος. Υπό μίαν έννοια, επομένως, είναι και φυσιολογικό και οικονομικό να επιστρέφουμε στην «Αντιγόνη» κάθε φορά που επανεμφανίζονται συγκρούσεις ανάλογης ιστορικά και ψυχολογικά τάξεως – όπως στους θρησκευτικούς πολέμους του δέκατου έκτου αιώνα ή στο Παρίσι το 1940-44. Όντας ιστορικές, ανακύπτοντας, όπως συμβαίνει, από τα βιολογικά και κοινωνικά πραγματικά γεγονότα της ανθρώπινης κατάστασης, αυτές οι συγκρούσεις, καθώς και οι μύθοι οι οποίοι τους προσδίδουν κατανοητή, επιδεκτική διαλόγου έκφραση, δεν είναι απεριόριστες ως προς τον αριθμό ή ως προς το είδος.

Κατά την «μυθο-λογική» του Κλωντ Λεβί-Στρως, η περιοριστική αρχή ενδέχεται να βρίσκεται ακόμη βαθύτερα. Οι τρόποι, οι ουσιαστικά πολωμένοι, ουσιαστικά δυϊστικοί ή δυαδικοί, με τους οποίους οι φαντασίες και οι γραμματικές του ανθρώπου φαίνεται πως οργανώνουν και αφηγούνται την δική τους αντίληψη περί του κόσμου – Ετεοκλής εναντίον Πολυνείκη, Αντιγόνη εναντίον Κρέοντα, η οικογένεια εναντίον του κράτους – ενδεχομένως αντανακλούν την αξονική, συμμετρική δομή του εγκεφάλου και του σώματος. Η ερμηνεία του έργου από τον Κερένυ (Kerényi) δείχνει τις στενές συγγένειες που υπάρχουν ανάμεσα στην προσέγγιση του Γιουγκ και σ' εκείνη του Λεβί-Στρως. Η Αντιγόνη και ο Κρέων σηματοδοτούν «τις δύο πλευρές της ολικής κοσμικής πραγματικότητας» (*Weltwirklichkeit*)[106]. Αυτές αποτελούνται αντίστοιχα από «τα δύο ημισφαίρια του όντος και του μη όντος». Η αποστολή της Αντιγόνης, σπάνια υπό τις κανονικές συνθήκες της ελληνικής επιφυλακτικότητας και έμμεσης αναπαράστασης, συνίσταται στο να μιλήσει ευκρινώς για τον κόσμο των νεκρών, να τον επικαλεσθεί ανεπιφύλακτα. Τούτη η επίκληση την φέρνει κοντά στο Διονυσιακό, με την εκστατική

106. K. Kerényi, *Dionysus und das Tragische in der Antigone* (Frankurt-on-Main, 1935), 9.

κλίση του προς την αυτοκαταστροφή. Εξ ου και η παρουσία του Διονύσου σε όλην την έκταση των τελευταίων και θανάσιμων κινήσεων αυτού του σοφόκλειου έργου, υποστηρίζει ο Κερένυ. Ο Κρέων ενσαρκώνει έναν τρόπο θνητότητας, που δεν μπορεί να συμβιβασθεί με τον θάνατο, που επιδιώκει να αποκλείσει από την εγκόσμια πόλη τις ιερές δυνάμεις του χθονίου, του κάτω κόσμου. Ωστόσο, αυτές, όπως μας μαθαίνει ο στ. 1284, απειλούν να κατακλύσουν την *πόλιν*. Μόνον ο θυσιαστήριος θάνατος της Αντιγόνης, μόνον η ένωσή της με τον Διόνυσο μπορούν να αποκαταστήσουν το μυστήριο της συμμετρίας στο θνητό Είναι. «Έτσι, η *Αντιγόνη* εξακολουθεί να είναι, στην Αισθητική, η λυδία λίθος για κάθε θεωρία της τραγωδίας»[107].

Πρόκειται όμως για εικοτολογίες σχεδόν ερμητικές. Το σαφές και εντυπωσιακό είναι το γεγονός. Έχουμε προσθέσει όντως ελάχιστα στις σπερματικές παρουσίες που μας έδωσε η Ελλάς. Οι άθλοι μας είναι άθλοι του Ηρακλή. Οι εξεγέρσεις μας προσβλέπουν στον Προμηθέα. (ο Μαρξ φορούσε μια εικόνα του σαν φυλαχτό). Τους λαβυρίνθους μας κατοικεί ο Μινώταυρος και αυτοί που ανοίγουν τα φτερά τους πέφτουν από τον ουρανό σαν τον Ίκαρο. Ακόμη και πριν από τον Τζόυς – *heureux qui, comme Ulysse*[108] – τα κοσμογυρίσματα και οι παλιννοστήσεις μας ήταν του Οδυσσέα. Η «θυμωμένη πληγή» των γυναικών εξακολουθεί να δανείζεται την φωνή της Μήδειας. Οι Τρωαδίτισσες εκφράζουν τον θρήνο μας για τον πόλεμο. Η κουλτούρα των ναρκωτικών και τα παιδιά των λουλουδιών στράφηκαν στις *Βάκχες*. Ο Οιδίπους, ο Νάρκισσος επιστρατεύονται, για να

107. Στό ιδιο, 17.

108. Joachim du Bellay, *Les Regrets* (1558):

«Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage».

(Ο Γ.Π. Σαββίδης μεταφράζει, στο «Γλωσσάρι» των *Ποιημάτων* του Γιώργου Σεφέρη [σ. 321]:

«Εὐτυχισμένος ὅποιος, σάν τόν Ὀδυσσέα, ἔκανε ἕνα ὄμορφο ταξίδι»). (Σ.τ.Μ.)

προσδώσουν αξιοπρέπεια στα συμπλέγματά μας και, στην πραγματικότητα, για να τα ορίσουν. Ο ένας καθρέφτης κοιτάζεται στον άλλον, η μια ηχώ καλεί την άλλην – κι αυτά, επίσης, είναι παρομοιώσεις, προερχόμενες από τους ελληνικούς μύθους.

Η κύρια απάντηση είναι ότι και η δυτική φαντασία μετά τον Χριστό έχει γεννήσει αρχέτυπες *personae* και πλοκές που κατέχουν την αυτο-αναδιπλασιαστική ορμή της αρχαίας μυθολογίας. Τέσσερα ονόματα μνημονεύονται: ο Φάουστ, ο Άμλετ, ο Δον Ζουάν, ο Δον Κιχώτης. Είναι, ασφαλώς, πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους ως προς την προέλευση και ὡς προς την μετέπειτα ζωή τους. Ο Άμλετ και ο Δον Κιχώτης φαίνεται να αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένες πράξεις συγγραφής, ιδιαίτερης επινόησης. Οι πηγές της ύπαρξής τους, κάτι προφανέστερο αναφορικά με το μυθιστόρημα του Θερβάντες, είναι τοπικές και ιστορικές. Και οι δύο έχουν αποκρυσταλλώσει και, με την σειρά τους, έχουν διαιωνίσει ορισμένες στάσεις, «τυπολογίες», αυτοαναγνωρίσεις και μιμητικές τεχνοτροπίες στο συναίσθημα και στην συμπεριφορά της Δύσης. Οι «Άμλετ» και οι «Δον Κιχώτες» αποτελούν οικείες κωδικοποιήσεις της γλώσσας και των χειρονομιών σε ολόκληρη την δυτική κοινωνία από τον δέκατο έβδομο αιώνα. Επίσης, έχουν ζήσει και οι δύο, φυσικά, πολλαπλές ζωές, στις εικαστικές τέχνες, στην μουσική, το δράμα, το μπαλέτο, τον κινηματογράφο. Εντούτοις, είναι ανάγκη να τεθούν δύο ερωτήματα γύρω από τον Άμλετ. Μέχρι ποιου σημείου αποτελεί, όπως παρατήρησαν ο Φρόυντ και ο Γκίλμπερτ Μάρραιη παραλλαγή του Ορέστη; Μέχρι ποιου σημείου η εξουσία της φαντασίας, την οποία ασκούν πάνω μας τα θέματα της αδελφοκτονίας, του σφετερισμού, της αιμομιξίας και της ὑϊκής εκδίκησης στο σαιξπηρικό αυτό έργο, προέρχεται από την έκθεση αυτών των θεμάτων, η οποία έχει ήδη γίνει στην αισχύλεια, την σοφόκλεια και την ευριπίδεια δραματοποίηση του οίκου των Ατρειδών; Το δεύτερο ερώτημα είναι το εξής: ποιοι είναι οι σημαντικοί «Άμλετ» έπειτα από τον *Άμλετ*; Στον *Lorenzaccio* του Αλφρέ

ντε Μυσσέ (Musset) υπάρχουν κάποιες άνισες αναλαμπές ενθύμησης. Ο *Άμλετ* του Λαφόργκ (Laforgue) αποτελεί περίεργο απόσπασμα, που εφάπτεται με την πηγή του. Ο Άμλετ ως *persona*, ως σύμπλεγμα στάσεων, έχει έντονη παρουσία στην ρωσική ποίηση, από τον Πούσκιν μέχρι τον Πάστερναχ. Τίποτε όμως δεν μπορεί να παραβληθεί προς αυτήν την κληρονομιά από *imitationes* και παραλλαγές, ανακεφαλαιώσεις και *pastiches*, που ακολουθούν στα βήματα του Αγαμέμνονα, της Ελένης της Σπάρτης, του Λαΐου και της γενιάς του. Όσο για τον Θερβάντες: η παραλλαγή του Σμόλετ (Smollett), *The Adventures of Sir Launcelot Greaves*, παραμένει ταυτόχρονα σπάνιο παράδειγμα αλλά και αξιοπερίεργο. Η ευφυής παραβολή του Μπόρχες με τον «*Πιερ Μενάρ*» τονίζει ακριβώς αυτό το ζήτημα: μόνον ένας τρόπος υπάρχει για να αναδημιουργήσουμε επαρκώς έναν Δον Κιχώτη, να επιτύχουμε μιαν «αληθινά μοντέρνα» εκδοχή του – κι αυτός είναι, λέει ο Μπόρχες, να αντιγράψουμε το κείμενο του Θερβάντες λέξη προς λέξη.

Η δυναμική του μύθου σε ό,τι αφορά τον Φάουστ και τον Δον Ζουάν είναι πλησιέστερη προς το «πρωταρχικό» και θυμίζει περισσότερο το ελληνικό παράδειγμα. Ενδέχεται, κάλλιστα, η μορφή του Χουάν Τενόριο να ενσαρκώνει την *μόνη* περίπτωση, όπου μπορούμε να τεκμηριώσουμε την επινόηση ενός «αρχετυπικού πλάσματος» από έναν επιμέρους συγγραφέα. Κάποιες αβεβαιότητες παραμένουν, σχετικά με την πρωτοβουλία που πήρε ο κάτοχος του ψευδωνύμου «Τίρσο ντε Μολίνα» («Tirso de Molina»). Ωστόσο, μόλις δημοσιεύθηκε ο *Burlador de Sevilla*, ο πρωταγωνιστής και το θέμα του αγάλματος που εκδικείται, προσέλαβαν την ενεργητικότητα και την μεταμορφωτική ευκολία του ανωνύμου. Μυριάδες είναι οι μιμήσεις, οι επαναλήψεις, οι παρωδίες. Μέσω του Μολιέρου, του Ντα Πόντε και του Μότσαρτ, του Βύρωνα, του Πούσκιν, του Σω, ο μύθος έχει γνωρίσει τις πολλαπλές διάσπαρτες ζωές, που συνδέουμε με τους κλασικούς μύθους. Ενδέχεται, μάλιστα, όπως εισηγείται ο Κίρκεγκωρ,

το θέμα της απόλυτης ερωτικής επιθυμίας, που η πεμπτουσία του εκφράζεται στην μουσική, να είναι νεωτερικό υπό μια ριζική ψυχολογική και κοινωνική έννοια. Εν τοιαύτη περιπτώσει, θα αποτελούσε την μόνη μείζονα προσθήκη που έφερε η δυτική ευαισθησία στην θεμελιώδη χαρτογράφηση των παρορμήσεων της ελληνικής τέχνης και σκέψης. Η αυτο-αναπαραγωγική ζωτικότητα του θέματος του Φάουστ, όπως αυτός αναδύεται στην Γερμανία κατά την δεκαετία του 1580, φαίνεται πως συναγωνίζεται τους μεγάλους μύθους της Ελλάδος. Η διαδοχή των Φάουστ, από τον Μάρλοου και τον Γκαίτε, μέχρι τον Μπουλγκάκωφ, τον Βαλερύ και τον Τόμας Μαν, αμιλλάται την κληρονομιά της Τροίας και των Μυκηνών. Θα επιθυμούσαμε, ωστόσο, να κατανοήσουμε καλύτερα τους τρόπους, με τους οποίους ο θρύλος του Δόκτορα Φάουστους αποτελεί χριστιανική παραλλαγή πάνω στο αρχέτυπο του Προμηθέα. Μέχρι ποιου σημείου, άραγε, και μέσω ποιων μετατροπών μιας αβέβαιης ανάμνησης, η φαουστική ορμή για γνώση αποτελεί παραλλαγή της προμηθεϊκής κλοπής της φωτιάς; Όπου ο μύθος εισέρχεται στην λογοτεχνία, στον Μάρλοου, στον Λέσινγκ, στον Γκαίτε, το προμηθεϊκό ανάλογο είναι παρόν. Επιπλέον, όποια κι αν είναι η μετασχηματιστική τους δύναμη, ούτε το θέμα του Δον Ζουάν ούτε εκείνο του Φάουστ ούτε τα υβρίδια που προέρχονται από αυτά, έχουν ελαττώσει κατά οποιονδήποτε τρόπο την σαγήνη του αρχαϊκού και του ελληνικού πάνω στον δυτικό πολιτισμό. Η δε σαιξπηρική κληρονομιά δεν είναι διόλου συγκρίσιμη με την κλασική. Θα έπρεπε μέχρι τώρα να υπάρχει ολόκληρο κοπάδι από διάφορους «Άμλετ», «Οθέλλους», «Μάκβεθ» και «Ληρ» που να συνδέονται με τον κανόνα, όπως οι πολυάριθμες εκδοχές της «ελληνικής» τραγωδίας από την Ρώμη και εντεύθεν. Ένα έργο σαν τον *Lear* του Έντουαρντ Μποντ είναι εντυπωσιακό, ακριβώς επειδή αντιπροσωπεύει ένα τόσο σπάνιο πείραμα. Στο ανάστημα και το εύρος του επιτεύγματος του Σαίξπηρ ενυπάρχει εκείνη ακριβώς η ποιότητα του ανωνύμου, του εθνικά συλλογικού,

που θα έπρεπε να είχε προκαλέσει μιμήσεις και μεταμορφωτικές επαναπραγματώσεις. Αντίθετα, όμως, στο υψηλό θέατρο και την υψηλή ποίηση του εικοστού αιώνα αυτοί που εκφράζονται είναι ο Οιδίπους και η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη και οι Ευμενίδες. Ερωτά κανείς και πάλι: γιατί να συμβαίνει αυτό;

Επ' αυτού, οι αναλύσεις του Χάιντεγκερ είναι οι ριζοσπαστικότερες και οι περισσότερο εναρμονισμένες με το πρόβλημα του εναρκτηρίου (αυτής της *instauratio magna* της δυτικής συνείδησης). Η οντολογία του Χάιντεγκερ είναι, κατ' ουσίαν, θεωρία των απαρχών. Αποδίδει στο ελληνικό πνεύμα και στην ελληνική γλώσσα κατά την προσωκρατική φάση τους ειδική, μοναδική εγγύτητα προς την «παρουσία και την αλήθεια του Είναι». Ο Αναξίμανδρος, ο Ηράκλειτος και ο Παρμενίδης εβίωσαν, υπήρξαν μέχρις ενός σημείου ικανοί να εκφράσουν με ευκρίνεια, μιαν αρχέγονη εξίσωση ανάμεσα στο «Είναι του Όντος» – την κρυμμένη, αλλά επίσης ακτινοβόλο αρχή της ύπαρξης – αφ' ενός και, αφ' ετέρου, στην ικανότητα της ομιλίας, του ομιλουμένου *Λόγου* να είναι εννόητος. Εκείνοι αντιλαμβάνονταν την γλώσσα, κατέχονταν από την γλώσσα, στην αρχική της κατάσταση, κατάσταση αληθούς υπόδειξης και υπόκρυψης [των πραγμάτων]. Έτσι, μπορούσαν να «λέγουν τον κόσμο» και συνάμα να αντιλαμβάνονται τι προφύλασσε η ομιλία απαραβίαστο στο εσωτερικό των ίδιων της των αυτόνομων δυνάμεων. Όπως, ακριβώς, και το παλλόμενο φως του απολλώνειου ήλιου, όταν, συνάμα, αποκαλύπτει και αποκρύπτει («εκτυφλωτικά») την ουσία της πραγματικότητας, έτσι κάνει και ο ανθρώπινος λόγος, όπως τον γνώριζαν οι πρώτοι Έλληνες στοχαστές και ποιητές. Η σωκρατική-πλατωνική στροφή προς την μεταφυσική, λέει ο Χάιντεγκερ ακολουθώντας τον Νίτσε, διαχώρισε την κατ' αίσθησιν αντίληψη από την ιδεατή και αφηρημένη αυθεντικότητα. Η αριστοτελική θεώρηση της γλώσσας ήταν λειτουργική και πραγματολογική. Αυτές οι φιλοσοφικές εξελίξεις σημαδεύουν την ανεπανόρθωτη πτώση του δυτικού πνεύματος από την ιερή χάρη και αμεσότητα της λέξης. Εμείς ποτέ ξανά δεν

έχουμε «ειπεί το Είναι» όπως ο Παρμενίδης, όταν ταύτιζε το ένα με την ύπαρξη, όπως ο Ηράκλειτος, όταν έβλεπε τον κόσμο σαν «να τον συγκομίζει, να τον συλλέγει ο κεραυνός».

Όμως, οι μεγάλοι ποιητές συντηρούν κάτι από αυτήν την εωθινή παρουσία του άμεσου λέγειν. Αυτοί είναι που μπορούν να υποστούν, να υποφέρουν κι έπειτα να μεταδώσουν την βασανιστική επίσκεψη του γυμνού Είναι, της αλήθειας, στην μη λήθη της (*ἀλήθεια*). Οι θεοί και οι πύρινοι λόγοι τους είναι ακόμη γείτονες του Πινδάρου. Το Είναι και το νοείν παραμένουν συγχωνευμένα στο δεύτερο χορικό της *Αντιγόνης*. Η ελληνική γλώσσα, ακόμη και υπό την μεταφυσική και εργαλειακή κλίμακά της, παραμένει μοναδικά προικισμένη με τα απαυγάσματα της οντολογικής πηγής της. Τα ελληνικά, τα αρχαία ελληνικά – ο λόγος του Χάιντεγκερ είναι ριζικά αντι-εβραϊκός – έχουν καθορίσει το ουσιαστικό πεπρωμένο του δυτικού ανθρώπου. Το πεπρωμένο αυτό μορφοποιήθηκε, δηλώνει ρητά ο Χάιντεγκερ, από τις διαδοχικές «εμπειρίες» και ερμηνείες του ελληνικού ρήματος «είναι» από τους φιλοσόφους, τους ποιητές και τους μεταφραστές. Από την ελληνική γραμματική και από το λεξιλόγιο της ελληνικής φιλοσοφικής και λυρικής έκφρασης συνεχίζουμε να αντλούμε, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, τους δείκτες της προσωπικής και συλλογικής μας ταυτότητας εμείς οι δυτικοί. Εξ αυτού και η έμμονη εξουσία των ελληνικών θεμάτων και του δράματος, της ποίησης και του θεωρησιακού λόγου, όπου αυτά εκφέρονται ή παρουσιάζονται, εξουσία πάνω στην δική μας τέχνη, λογοτεχνία και σκέψη. Κάθε επαναφορά σε ελληνικό μυθικό θέμα, έστω και δίκην παραλλαγής ή αντίθεσης, αντιπροσωπεύει, με τους όρους του Χάιντεγκερ, κυριολεκτικά επαναπατρισμό: παλιννόστηση στο *Lichtung* (στο «ξέφωτο»), όπου φανερώθηκε το Είναι. Είναι επιστροφή στον τόπο «των θεών», εκείνων των τρομακτικών, στοιχειακών αληθειών και δυνάμεων που διέπουν την αναμέτρησή μας με το συντριπτικό γεγονός ότι *είμαστε*. Καμιά από τις επόμενες μυθολογίες, και ασφαλώς όχι αυτές του

εβραϊκού χριστιανισμού, δεν μπορεί να μας σύρει πίσω στην μεγάλη αυτήν αυγή του νοήματος, της συνείδησης, της ίδιας της γλώσσας. Εντούτοις, χωρίς μια τέτοια κίνηση επιστροφής, έστω κι αν είναι αναπόφευκτα ατελής και γεμάτη εμπόδια – ο Πλάτων, ο Καρτέσιος, η τεχνολογία, η θετικιστική επιστήμη στέκουν ανάμεσα σε εμάς και τον *Λόγο* – ο δυτικός άνθρωπος θα αφανιζόταν ολοκληρωτικά. Οι ελληνικοί μύθοι, ό,τι από το ελληνικό λυρικό-υπαρξιακό ιδίωμα παραμένει ζωντανό στον πολιτισμό μας, είναι το εύθραυστο αγκυροβόλι μας στο Είναι. Έτσι, εκείνοι οι ποιητές, στους οποίους διαβλέπει ο Χάιντεγκερ την εντονότερη και την αναγκαιότερη παρουσία του Είναι και της αλήθειας, είναι και οι πλησιέστεροι στην ελληνική ρίζα και οι «μυθικότεροι» στα θέματα και στα μέσα που χρησιμοποιούν. Είναι πάνω απ' όλους ο Χαίλντερλιν, είναι ο Ρίλκε οι «ποιμένες του Είναι» μέσα στην απελπισία και την ερημιά μας.

Στόχος μου είναι να προχωρήσω με βάση την επιχειρηματολογία του Χάιντεγκερ, χωρίς, κατ' ανάγκην, και να υιοθετήσω την Αρκαδική οντολογία και την απωθημένη θρησκευτικότητά της. Δεν έχουμε πρόσβαση τις απαρχές ούτε της ομιλίας ούτε αυτού του ανιδιοτελούς και επιλεκτικού τρόπου του λέγειν που ονομάζουμε «λογοτεχνία». Η αρχαιότερη κινεζική επιγραφή, το έπος του *Γιλγαμές*, το θριαμβικό τραγούδι της Μύριαμ στην *Έξοδο* (εάν πρόκειται όντως για το αρχαιότερο κείμενο της *Πεντατεύχου*), τα αποσπάσματα των προσωκρατικών είναι νεώτερα, στην χρονική κλίμακα της εξέλιξης της γλώσσας και των μορφών. Βρίσκονται πολύ πιο κοντά σε εμάς, απ' ό,τι στις απαρχές του λόγου και των ειδών του λόγου. Υπάρχει αναμφίβολα αλήθεια στην βεβαίωση ότι τα ομηρικά ποιήματα αντιπροσωπεύουν μιαν οψιμότατη, ακόμη και «παρηκμασμένη», κατάσταση της τέχνης της προφορικής στερεότυπης αφήγησης. Οι τεχνικές της αφήγησης, της λυρικής επίκλησης, του επικού εγκωμίου και του γνωμικού, όπως τα βρίσκουμε στον Όμηρο και τους πρώτους ραψωδούς, ενδέχεται να αποτελούν τον επίλογο της

μακροχρόνιας ιστορίας της ηρωικής φαντασίας. Πλην όμως, υπό την οπτική γωνία της δυτικής ευαισθησίας μετά την Ρώμη, η ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία *είναι* όντως οι πρωταρχικές (όπως είναι τα εβραϊκά, από την σκοπιά της θεολογίας και του θρησκευτικού τυπικού). Γνωρίζουμε, λίγο αν καθίσουμε να το σκεφτούμε, ότι ο λόγος και οι εκφραστικές συμβάσεις του Ηρακλείτου, του Αρχιλόχου και του Πινδάρου, είναι όψιμα προϊόντα διαδικασιών ανάπτυξης και επιλογής, τις οποίες είναι αδύνατον να ανιχνεύσουμε. Αλλά σε *εμάς* εκείνοι μεταφέρουν την εξουσία του πρωινού. Με το δικό τους φως ξεκινούμε εμείς. Αυτοί πρώτοι κατέγραψαν τις παρομοιώσεις, τις μεταφορές, τα χαρακτηριστικά της συμφωνίας και της άρνησης, μέσω των οποίων οργανώνουμε την εσώτερη ζωή μας. Αυτοί πρώτοι είδαν το μαύρο χρώμα του κρασιού στην θάλασσα και την πράσινη φλόγα στην δάφνη. Η δική μας «λιονταρίσια καρδιά» και η «αλεπουδίσια πονηριά» τους ανήκουν. Παλιννόστηση στον ελληνικό κόσμο και τους μύθους του σημαίνει να επιχειρήσουμε να προσδώσουμε στις δικές μας εκφραστικές πηγές κάτι από την λάμψη και την κόψη των απαρχών. Νέες μεταφορές, ιδιαίτερα, δύσκολα βρίσκονται. Πόσες τέτοιες υπάρχουν στον Σαίξπηρ;

Το ερώτημα για την αντίληψη του ιστορικού χρόνου στην πρώιμη ελληνική νοοτροπία είναι επίμαχο. Ωστόσο, όποια κι αν ήταν η επίγνωση που είχαν μιας κατά πολύ αρχαιότερης προέλευσης, οι δημιουργοί των παλιότερων ελληνικών στίχων και κοσμολογικών ρητών προσέδωσαν μιαν αναμφισβήτητη αίγλη ανανέωσης στις εκφορές τους. Είχαν αποκτήσει και είχαν ηθελημένα θέσει σε λειτουργία ένα θαυμαστό όργανο. Η γραφή είχε παραχωρήσει ένα νέο συμβόλαιο με τον χρόνο στην ποιητική έμπνευση και την αφηρημένη σκέψη. Το ενέργημα του λέγειν δεν ήταν πλέον ανάγκη να είναι εφήμερο ή συλλογικό. Οι πιθανότητες λήθης είχαν πια μειωθεί απροσμέτρητα. Έτσι, η περίπλοκα διαθλώμενη ζωή της *Ιλιάδας* μέσα στην *Οδύσσεια* – το τραγούδι του αοιδού για την Τροία, εις επήκοον του μεταμφιε-

σμένου Οδυσσέα – φαίνεται πως υποδεικνύει αυτές τις νέες διαστάσεις κειμενικής αναφοράς. Οι πινδάρειες ωδές μπορούν να επικαλούνται, με την απόλαυση της ανακάλυψης, την σκανδαλώδη μακροζωία των λέξεων, το σαρκικά και ηθικά παράδοξο και μάλιστα εξοργιστικό γεγονός ότι το ποίημα θα ζήσει και μετά τον ήρωα που υμνεί, και μετά την πόλη όπου τραγουδιέται. Στην σκοτεινή, αλλά λακωνική καταγραφή των αποσπασμάτων των προσωκρατικών ενυπάρχει η πρόταση, που καθ' εαυτήν δεν στερείται ύβρεως, ότι ο λόγος ο καταγραμμένος, ο επιδεκτικός ακριβούς μετάδοσης, μπορεί να πει, μπορεί να περιέχει, τον κόσμο. Με δυο λόγια: η ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία, σε επίπεδο που δεν αποτελεί απλώς σμικρυντική οφθαλμαπάτη από την δική μας σκοπιά, όντως αισθάνονται και δηλώνουν πρωτογενείς. Είναι, μετά βεβαιότητος κατά τον έκτο και τα πρώτα χρόνια του πέμπτου αιώνα, νέες και αυτοαποκαλυπτικές. Κάτι από αυτήν την καινοτομία και την φώτιση γίνεται κτήμα μας, κάθε φορά που ερχόμαστε σε επαφή μαζί τους μέσω της μυθικής ύλης και της ρητορικής μορφής. Εμείς δεν μπορούμε, νομίζω, μετά τον Δάντη, να εξασφαλίσουμε παρόμοια «σιγουριά» για το φανταστικό και το θεωρησιακό, παρόμοια δύναμη ξεκινήματος.

Εάν αφήσουμε κατά μέρος την εβραϊκή συνιστώσα – πράγμα που αποτελεί αυθαιρεσία *παρά* τον Χάιντεγκερ – έπεται ότι είμαστε *ζῷον φωνῆεν* (ζώο με γλώσσα), Έλληνες όχι μόνο κατ' όνομα, αλλά ουσιωδώς. Εννοώ όχι μόνο από την άποψη του ρεπερτορίου των πρωταρχικών μεταφορών, αλλά εν σχέσει προς την ελληνική γραμματική ή προς τις προσαρμογές που αυτή επέφερε στις Ινδοευρωπαϊκές πηγές της. Η όλη κλίμακα των παρελθοντικών και μελλοντικών χρόνων, των ευκτικών και των υποτακτικών, που ενισχύουν την ενθύμηση και την προσδοκία, που επιτρέπουν στην ελπίδα και στους υποθετικούς λόγους του απραγματοποίητου να αφήσουν χώρο στο πνεύμα εν μέσω του πλήθους των βιολογικών επιταγών, είναι οργανωμένη με τρόπο ελληνικό, και στην ίδιαν αυτή φράση η απαραίτητη έννοια του

«οργανικού» ως αυτού που διαθέτει ζωτική λογική μορφής είναι Ελληνική πέρα για πέρα. Το ίδιο και η σύνταξη της απαγωγής και του συμπερασμού, της απόδειξης και της άρνησης, που αποτελούν το αλφάβητο της έλλογης σκέψης. Το «ζώντας τον θάνατο», το «πεθαίνοντας την ζωή», αυτή η οξύμωρη ζεύξη μετοχής και άμεσου αντικειμένου στον Ηράκλειτο (απ. Α 62 Diels-Kranz)[109] είναι ένα παράδειγμα, μεταξύ πολλών, αυτής της «γραμματολογίας της σκέψης» ή «γραμματικής της σκέψης», που ανακαλύφθηκε και/ή πρωτοδιατυπώθηκε από την αρχαϊκή Ελλάδα, και χωρίς αυτήν είναι αδιανόητη η φιλοσοφία και η ποιητική μας. Υπάρχει πράγματι, κατά συνέπεια, στην σκέψη και στον λόγο της Δύσης μια κίνηση «παλιννόστησης στην αρχαία Ελλάδα», υπό έννοια παρόμοια με την Χαϊντεγκεριανή, αλλά σε πιο εγκόσμιο, πραγματολογικό επίπεδο. Το να αρθρώσεις γραμματικά την εμπειρία σου, το να συσχετίσεις προφορικό λόγο και νόημα, όπως συνήθως κάνουμε, είναι το «να είσαι Έλληνας». Υπ' αυτήν την θεμελιώδη έννοια θα ήθελα να μνημονεύσω τον ισχυρισμό «Είμαστε όλοι Έλληνες» του Σέλλεϋ. Είμαστε, μάλιστα, πιο φανερά και πιο ευσυνείδητα Έλληνες, από την άποψη της φιλοσοφικής, πολιτικής και πνευματικής εκφοράς. Μάλιστα, ακριβώς επειδή η λογοτεχνική μορφή αναπτύσσεται με βάση τις υποδείξεις και τις οριοθετήσεις του γραμματικού, συμβαίνει να έχουν ελληνικά πρότυπα όλα τα κύρια λογοτεχνικά είδη μας, όλος ο κατάλογος του Πολωνίου, με εξαίρεση το ολοκληρωμένο, πεζό μυθιστόρημα.

Ωστόσο, θα επιθυμούσα να προχωρήσω περαιτέρω, ούτως ώστε να συσχετίσω σπερματικά τον μύθο και την γραμματική. Πολλοί από τους τρόπους, με τους οποίους η ελληνική γλώσσα και η δική μας κληρονομιά της γλώσσας αυτής εργάζονται πάνω στα συστατικά της πνευματικής εμπειρίας μας και της παρουσίας μας στον φυσικό και κοινωνικό κόσμο, μορφοποιώντας τα, καθιστώντας τα

109 Ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι
Ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες. (Σ.τ.Μ.)

αφηρημένα, καθιστώντας τα συμβολικά, χρησιμοποιώντας τα ως αναλογίες ή μεταφορές, μου φαίνονται αχώριστοι από ορισμένους βασικούς μύθους. Και σε άμεσο συνδυασμό με αυτούς τους μύθους, η σημασιολογική κωδικοποίηση και τα εκφραστικά μέσα της γραμματικής της σκέψης και των αισθημάτων μας μπορούν να ερμηνευθούν με μεγαλύτερη ζωντάνια. Νομίζω ότι τα ελληνικά ανέπτυξαν τον πλούτο και το διαλεκτικό πνεύμα της σύνταξής τους, καθώς και την πεποίθηση ότι η γλώσσα είναι το ειδοποιό έργο του ανθρώπου, στα πλαίσια μιας γενεσιουργού αλληλεπίδρασης με την εξέλιξη και την «παγίωση», με την συνειδητή γλωσσική διατύπωση, των μύθων. Είμαι πεπεισμένος ότι κατά βάσιν οι «αρχικοί» και καθοριστικοί ελληνικοί μύθοι *είναι μύθοι της γλώσσας και εντός της γλώσσας*, στην οποία, με την σειρά της, η ελληνική γραμματική και ρητορική εσωτερικεύουν, τυποποιούν, ορισμένα μυθικά μορφώματα. Έτσι, και το «σχήμα λόγου» θα πρέπει να ήταν, στις απαρχές του, η κυριολεκτική persona, το πρόσωπο του δράματος της μυθολογικής κατασκευής. Η γλώσσα και ο μύθος αναπτύσσονται αμοιβαία. Είναι συσχετιζόμενοι «χώροι», στους οποίους συγκροτούνται και υλοποιούνται οι εν τω γενέσθαι ικανότητες για μεταφορά και έλλογη χρήση της φαντασίας. Αυτές οι ικανότητες, ως προς την γλωσσική και την μυθική τους κωδικοποίηση, προέρχονται από μια κοινή πηγή ή διαμορφώνονται με βάση μια κοινή πηγή. Πηγάζουν από εκείνες τις περιοχές της ωριμάζουσας συνείδησης και του συλλογικού συμβαίνειν, όπου οι δυνάμεις της έρευνας, της εικασίας, του ταμπού, της εξιδανίκευσης ασκούνται τελικά στις αρχικώς χαοτικές προσλήψεις της αντίληψης. «Les mythes se pensent dans les hommes» («Οι μύθοι αυτοστοχάζονται μέσα στους ανθρώπους», λέει ο Λεβί-Στρως. Θα ήθελα να προσδέσω αυτήν την διαδικασία του «αυτοστοχασμού» στην γραμματική, στις γλωσσικές μορφές, μέσα στις οποίες λαμβάνει χώραν. «Οι μύθοι μιλούν οι ίδιοι μέσα στους ανθρώπους», η ανθρώπινη ομιλία είναι ένστικτη από μύθους. Αυτό το αποτύπωμα έχει διπλή προέλευση· όμως οι ξεχωριστές μορφές έχουν συγχωνευθεί.

Δεν θα ήθελα να αποσυνδέσω το πρωταρχικό σύνολο μύθων που καθιστά φανερές, που δραματοποιεί, τις αβεβαιότητες ως προς την συγγένεια (το θέμα της αιμομιξίας) από την εξέλιξη της γραμματικής των πτώσεων. Μπορούμε να διακρίνουμε υπολείμματα αυτής της αλληλεπίδρασης στις ίδιες τις ονομασίες της «ονομαστικής», της «γενικής» και της «κλητικής» – θυμηθείτε την δραματική γραμματική της αβέβαιης ταυτότητας στην περίπτωση του Οιδίποδα, το συντακτικό τέχνασμα του Οδυσσέα στο σπήλαιο του Κύκλωπα. Το κλιτικό σύστημα είναι ένα χρονικό σκοτεινών και εδαφικών αναμετρήσεων, όσο και οι μύθοι των πρώτων ηρώων, που έκαναν επιδρομές στις παραμεθόριες χώρες του χάους. Σε σχέση με αυτό, θα ήθελα να υποστηρίξω ότι οι μύθοι των υβριδικών ειδών και του ζωόμορφου ανθρώπου, που θεωρούνται μεταξύ των αρχαιοτέρων, παρουσιάζουν και, διαλεκτικά, βοηθούν στο να γεννηθεί αυτό που θα πρέπει να υπήρξε η κοπιώδης γλωσσική εξέλιξη των σταθερών κατηγοριών γένους, των πρώτων ταξινομήσεων, στην βάση της γραμματικής, του οργανικού και του ανόργανου, του κτηνώδους και του ανθρώπινου (τις ασάφειες, τις καθυστερήσεις σε αυτήν την διαδικασία, τις εκμεταλλεύεται με βαθύ τρόπο ο Τσέζαρε Παβέζε [Cesare Pavese] στους *Dialoghi con Leucò*).

Πώς άραγε να ερμηνεύσουμε την μυθολογική εξύψωση της Μνημοσύνης, της μνήμης, πάνω από τις άλλες Μούσες; Η απάντηση ενδέχεται να βρίσκεται στην λεκτικο-γραμματική γένεση των συντελικών χρόνων και την συνακόλουθη συνειδητοποίηση του ρόλου που παίζουν οι παρελθοντικοί χρόνοι στην δημιουργία της τέχνης και της επιχειρηματολογίας. Αντίστροφα, θα υπέθετα ότι η ανακάλυψη της παράδοξης ικανότητας της γλώσσας να εκκρίνει μάλλον την γνώση, παρά να την αποκαλύπτει, μαζί με το γλωσσικό άλμα προς την απεριόριστη μελλοντικότητα – το απλό γεγονός ότι μπορούμε να μιλάμε, ότι με την ομιλία μπορούμε να θέσουμε αξιωματικά και να περιγράψουμε συμβάντα ένα εκατομμύριο χρόνια από τούδε – έχουν το χαρακτηριστικό

αντίστοιχό τους στον μύθο του Προμηθέα. Είναι αξεδιάλυτα συνυφασμένες οι τέχνες του να κρατά κανείς την φωτιά αναμμένη για την επόμενη νύχτα ή για τον χειμώνα που έρχεται, και τα «όνειρα που προοικονομούν», μέσα στους μελλοντικούς χρόνους της γραμματικής. Δεν υπάρχει καθαρότερη άρθρωση του μη πραγματικού, αυτής της ευχέρειας της γραμματικής να αναιρεί το παρελθόν και να αναλύει εναλλακτικά πραγματικά γεγονότα, από την επινόηση της μεταφοράς της Ελένης στην Αίγυπτο κατά την διάρκεια του Τρωικού πολέμου. «Ποτέ δεν ήταν εκείνη στην Τροία», λέει μια εκδοχή του μύθου, συναντώντας, εξεικονίζοντας σε τούτη την άρνηση την μεταφυσική ή την γραμματολογία της απουσίας, την υπόρρητη στις ευκτικές του ρήματος. Στον Νάρκισσο διαβάζω την μακρά ιστορία του πρώτου ενικού προσώπου, μαζί με την προκλητική σαγήνη και την απειλή του σολιψισμού, του μαρασμού της εκφοράς που γίνεται μονόλογος, όπως αυτά υπολανθάνουν στην γραμματική του εγώ. Στον μύθο της Ηχούς (οι δύο αυτοί μύθοι σχετίζονται) μπορούμε να διακρίνουμε την αρχαϊκή εμπειρία της υποβλητικής στειρότητας του συνώνυμου και το ιλιγγιώδες, ίσως, εύρημα του ταυτολογικού.

Εν τοιαύτη περιπτώσει, το ουσιώδες σημείο θα ήταν το εξής: οι προσθήκες στο πρωταρχικό σώμα των (ελληνικών) μύθων, πρωταρχικό ως προς το ότι κυριολεκτικά προσυπογράφει τα σημασιολογικά μέσα και τα ανακλαστικά της δικής μας πολιτιστικής κατάστασης, είναι τόσο σπάνιες, όσο θα ήταν και κάποιες τυχόν ουσιαστικές προσθήκες στην δομή της δικής μας, ινδοευρωπαϊκής σύνταξης. Ποιους σημαντικούς χρόνους, κλίσεις, αντωνυμικές μορφές έχουμε άραγε προσθέσει στην κλασική γραμματική; Κατά τι άξιο λόγου διαφέρουν τα δικά μας όργανα μεταφοράς και μετωνυμίας, αναλογίας και συμπερασμού από αυτά που διέθεταν ο Όμηρος και ο Πλάτων; Οι γνήσιες προσθήκες στο βασικό εύρος των πολιτιστικών κωδικοποιήσεων στην ψυχολογική και συμβολική χαρτογράφηση, μέσω της οποίας ένας πολιτισμός εντοπίζει τον εαυτό του, είναι σπανιότατες (ο

«δονζουανισμός» αποτελεί ενδεχομένως μια τέτοια προσθήκη). Οι μύθοι *της γλώσσας και εντός της γλώσσας* της αρχαϊκής Ελλάδος περιχαράκωσαν και κάλυψαν μεγάλο τμήμα του γενέθλιου τόπου του Είναι μας. Η αρχή της επιστροφής στις ελληνικές πηγές, αυτό το *ricorso*, που αποτελεί τόσο βασική παρόρμηση στην δυτική λογοτεχνία και σκέψη, έχει εμφυτευθεί, τρόπον τινά, ακριβώς κάτω από την επιφάνεια των ομιλιακών ενεργημάτων μας.

Κανένα σώμα μύθων, μετά τους Έλληνες, δεν κατείχε καμιά συγκρίσιμη πρόσφυση στον ίδιο τον ιστό και τους συντακτικούς δείκτες της γλώσσας. Κανένας μύθος μετά την Ελλάδα, ούτε καν ο μύθος του Φάουστ, δεν ωφελείται από την γενετική λογική αυτής της τάξεως, δηλαδή από μια τόσο στενή συγγένεια με τους τρόπους του λέγειν, με τους οποίους εξιστορείται και μεταδίδεται. Σε σύγκριση με τους ελληνικούς «μύθους εν γλώσση», ακόμη και οι πιο επίμονοι και ανώνυμοι από τους δικούς μας θρύλους είναι, ως ένα βαθμό, γλωσσολογικά ενδεχομενικοί και επιφανειακοί. Ο Σαίξπηρ «εισχωρεί στην γλώσσα» (υποβλητική έκφραση) ως κύριος και ανανεωτής της. Ωστόσο, οι πλοκές του δεν ξεπηδούν από το εσωτερικό της ούτε αποτελούν καταγραφή του πώς γεννήθηκαν αυτή η γλώσσα και το συνειδητό της πλαίσιο, όπως συμβαίνει με την κραυγή του Πανός, με το αίνιγμα της Σφίγγας στον Οιδίποδα ή με την αφοσίωση του Ναρκίσσου στο υδάτινο είδωλό του. Μόνο στην μουσική, όπου «πλοκή» και «μορφή» είναι ένα και το αυτό, ο μετακλασικός δυτικός πολιτισμός δημιούργησε έργα μυθικής αναγκαιότητας και οικουμενικότητας. Ο Βάγκνερ είναι ενίοτε «αισχύλειος» περισσότερο από κάθε άλλον καλλιτέχνη της μετά την Αναγέννηση προσωποπαγούς, αναστοχαστικής παράδοσης της επινόησης. Γι' αυτό και η «λογοτεχνία», όπως την γνωρίζουμε και την ασκούμε εμείς, δεν επιβάλλει την επανάληψη, δεν γεννά μια παράδοση θεματικής επαναπροσέγγισης, όπως συνέβη με τον Όμηρο, τον Πίνδαρο ή τους αττικούς τραγωδούς.

Οποτεδήποτε και οπουδήποτε στην δυτική κληρονομιά βρεθήκαμε να έχουμε αποδυθεί στην σύγκρουση ανάμεσα στην δικαιοσύνη και τον νόμο, ανάμεσα στην αίγλη των νεκρών και τις αξιώσεις των ζώντων, οπουδήποτε και οποτεδήποτε τα διψασμένα όνειρα των νέων βρέθηκαν αντιμέτωπα με τον «ρεαλισμό» των γηρασκόντων, τότε είδαμε πως στρεφόμασταν σε λέξεις, σε εικόνες, σε επιχειρηματολογικές διαπλοκές, συνεκδοχές, σχήματα λόγου, μεταφορές, που προέρχονται από την γραμματική της Αντιγόνης και του Κρέοντα. Στην σημασιολογία μας, στην θεμελιώδη γραμματική της αντίληψης και των εκφορών μας, ενοικεί η αντιγόνεια-κρεόντεια σύνταξη, καθώς και ο μύθος στον οποίο φανερώνονται αυτά· πρόκειται για «συγκεκριμένα καθόλου όντα», μετασχηματιστικά διά μέσου των αιώνων.

Κατά την γνώμη μου, αυτή η εγχάραξη της μυθικής κατάστασης στην σημασιολογική βάση εξηγεί την οικονομία των κυρίαρχων θεμάτων στην δυτική τέχνη και λογοτεχνία. Αυτή ακριβώς η εγχάραξη καθιστά κατανοητό τον μηχανισμό της «αιώνιας επιστροφής» στις ελληνικές ρίζες. «Εκείνοι που λένε την αλήθεια», λέει ο Πάουλ Τσέλαν (Paul Celan), «λένε τις σκιές».

2

Για τον Ρομπέρ Γκαρνιέ (Robert Garnier), δικαστικό, αυτές οι σκιές είχαν μια βάναυση αμεσότητα. Ο ίδιος ταξίδευε στην Γαλλία και έγινε μάρτυρας δυναστικών και θρησκευτικών εμφυλίων πολέμων, που οι φρικαλεότητές τους έμειναν για καιρό χαραγμένες στην μνήμη των ανθρώπων. Στην Γαλλία του τέλους του δέκατου έκτου αιώνα, τα άταφα πτώματα, οι αδελφοκτόνες συγκρούσεις, η εξολόθρευση των παλιών οικογενειών δεν ήταν διόλου λόγιο-ακαδημαϊκό σχήμα λόγου, αλλά αντικείμενο καθημε-

ρινής εμπειρίας. Τα λυρικά δράματα του Γκαρνιέ κατατρύχονται από την αίσθηση και το θέαμα μιας κοινωνίας υπό διάλυσιν[110]. Το θέμα της Αντιγόνης δεν ήταν μακριά. Ήταν δημοφιλές σε όλη την διάρκεια της Αναγέννησης. Η σοφόκλεια εκδοχή ήταν διαθέσιμη στα Ιταλικά, σε μετάφραση του Λουίτζι Αλαμάνι (Luigi Alamanni), ήδη από το 1533. Ακολούθησαν τρεις λατινικές αποδόσεις μεταξύ των ετών 1541 και 1557. Προφανώς, ο Γκαρνιέ είχε γνώση της διασκευής του Σοφοκλή στα Γαλλικά που είχε γίνει από τον ποιητή Ζαν-Αντουάν ντε Μπαΐφ (Jean-Antoine de Baif) στα 1573. Οι αναγεννησιακοί ποιητές, γραμματικοί και μυθογράφοι θεωρούσαν την σοφόκλεια *Αντιγόνη* αξεχώριστη από τα δύο άλλα έργα της «τριλογίας», τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*. Οι *Ἑπτὰ ἐπὶ Θῆβας* του Αισχύλου και οι *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη θεωρούνταν παρακλάδια αυτού του κεντρικού κορμού. Σε αυτή την άποψη είχε προσδώσει κύρος αυθεντίας ο συγκερασμός αυτών των διαφορετικών πηγών που είχε κάνει ο Σενέκας στις δικές του *Phoenissae* – ένα από τα έργα με τις περισσότερες απομιμήσεις σε όλη την ιστορία του δυτικού θεάτρου. Η *Αντιγόνη* του Γκαρνιέ το 1580 αντλεί πάμπολλα από όλη αυτήν την ομάδα έργων.

Ο ιστορισμός του Γκαρνιέ και των συγχρόνων του είναι συγχρονικός. Η σταθερή παρουσία της ανθρώπινης οδύνης και των παρεκτροπών που αναπόφευκτα την προκαλούν, συστέλλει την ιστορία. Το κατεστραμμένο Άργος που θρηνεί η Ιοκάστη, είναι η Γαλλία. Τα τυπικά θέματα της οδύνης της – απειλητικές λόγχες αντί για μεστωμένα στάχυα, η αρκαδική καλύβα του βοσκού που χρησιμοποιείται για φυλάκιο από καβγατζήδες μισθοφόρους – είναι συγκεκριμένα καθολικά γνωρίσματα. Ο οίκος του Λαΐου είναι ακριβές ανάλογο των Valois ή των Guises. Δεν απαιτείται κανένα τέχνασμα, για να γεφυρωθεί το αρχαίο με το σύγχρονο. Η ανθρωπιστική τραγωδία, είτε κλασικής είτε βιβλικής

110. Πρβλ. G. Jondorf, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century* (Cambridge University Press, 1969).

εμπνεύσεως, αποτελεί μιαν αδιάπτωτη αναλογία, που ενοποιεί τον χρόνο μέσα από το αμετάβλητο του *παραδείγματος* (*exemplum*) και του ηθικού νοήματος. Κατά τον Γκαρνιέ, τούτο το νόημα είναι φυσικά χριστιανικό. Για τους ουμανιστές του δέκατου έκτου αιώνα (με την επιφυλακτική, προσεκτική εξαίρεση του Μονταίνιου) ο παγανισμός της σοφόκλειας ή της σενέκειας πηγής είναι διακοσμητικό επουσιώδες στοιχείο.

Η τραγωδία του Γκαρνιέ έχει ως υπότιτλο *ou la piété*[111]. Αυτή η λέξη παραπέμπει κατεξοχήν στον Βιργίλιο. Συμβολίζει το στοιχείο των *Εκλογών* και της *Αινειάδος* του Βιργιλίου, που εθεωρείτο ότι εκδήλωνε την μυστηριακή, πλην όμως αναγκαία εκδίπλωση των χριστιανικών αξιών, τις διαδοχικές προχριστιανικές χαραυγές στην τέχνη και τον πολιτισμό της αρχαιότητας. Στην *pietas* ενυπάρχουν και η λατρεία και η συμπόνια. Η σκέψη και η ρητορική του δέκατου έκτου αιώνα θέλουν συχνά αυτήν την οιωνεί αλληλοεναλλαξιμότητα της *piété* και της *pitié*, της ευσέβειας και του ελέους. Πεμπτουσία προσωποποιημένη και των δύο αποτελεί η *mater dolorosa* στο πρόσωπο της Παναγίας, καθώς ετοιμάζει για ενταφιασμό την βασανισμένη σάρκα του Υιού. Η αναγεννησιακή ευαισθησία βίωνε ως φυσιολογικές τις αναλογίες με την Αντιγόνη. Τα σοφόκλεια θέματα της παρθενίας, της νυκτερινής ταφής, της αγάπης μέχρι αυτοθυσίας, η σοφόκλεια αντίληψη ότι η πράξη είναι συμπόνια, ότι ο ηρωισμός είναι αγωνία που ελεύθερα συμμεριζόμαστε, όλα τούτα προαναγγέλλουν ή προεικονίζουν με ακρίβεια τις χριστιανικές αλήθειες.

Ενάντια στον *loy* (*νόμο*) του Κρέοντα, η Αντιγόνη του Γκαρνιέ αντιπαραθέτει *l' ordonnance de Dieu, qui est nostre grand Roy* (*την επιταγή του Θεού, που είναι ο μέγας βασιλιάς μας*). Η διατύπωσή της συγχωνεύει δύο διαφορετικές αυθεντίες: την θεϊκή επιταγή και την νόμιμη βασιλεία. Ο «Θεός» εδώ είναι στον ιουδαιοχριστιανικό ενικό (όπως, πράγματι, μπορεί κανείς να πει

111. Πίστη, ευλάβεια, ευσέβεια. (Σ.τ.Μ.)

ότι συμβαίνει σε ορισμένα σημεία της σοφόκλειας γραμματικής). Οι επιταγές του μπορούν να γίνουν νόμοι μόνον από αυτόν που έχει το Χρίσμα του. Για την ηρωίδα του Γκαρνιέ, ο Κρέων αντιπροσωπεύει την θεμελιακά αναρχική (καθ' ότι αυθαίρετη και δυναστικά ύποπτη) επιβολή της στρατιωτικο-δεσποτικής κυριαρχίας, που χαρακτηρίζει τον εμφύλιο πόλεμο. Ωστόσο, οι λόγοι που προσάγει η ίδια έχουν κάτι το εγκόσμιο ή, ακριβέστερα, το «ουμανιστικό», υπό την πολύ συγκεκριμένη έννοια που έχουμε κληρονομήσει από τον Κικέρωνα μέσω του Αγίου Αυγουστίνου. Η καλή διαγωγή πρέπει να είναι σύμφωνη με την *humaine piété* (*ανθρώπινη ευσέβεια*). Το διάταγμα του Κρέοντα επιβάλλει *toute inhumanité* (*πάσα απανθρωπία*). Δεν γνωρίζω άλλην πολύ προγενέστερη χρήση αυτού του όρου τόσο απειλητική. Στο στόμα της Αντιγόνης, η κυριολεξία του αγγίζει το λογοπαίγνιο. Στην *inhumanité* ακούμε (όπως θα άκουγε και ο Γκαρνιέ) το ρήμα «θάβω»: *inhumer*. Βαθύτερα ακόμη, στην ρίζα και των δύο, βρίσκεται η αναγκαία συγγένεια ανάμεσα στο «ανθρώπινο» και το «χωμάτινο/γήινο», ανάμεσα στην *humanitas* και το *humus*. Το να αρνηθεί κανείς γη και ταφή στους νεκρούς ισοδυναμεί με άρνηση της ανθρώπινης φύσης εκείνων, αλλά και του ίδιου του αρνητή. Η Αντιγόνη επικαλείται μια «φυσική ανθρωπιά»: *Je n' ay rien entrepris que d' amour naturelle* (*ό,τι έκανα, το έκανα από φυσική αγάπη*). Αυτή η επιταγή, υπολανθάνουσα στην αρχαία ευσέβεια, γίνεται κατηγορηματική από τον ιουδαιοχριστιανικό θεό και το ανάλογον του Γολγοθά. Έτσι η ταφή του Πολυνείκη και η κάθοδος της Αντιγόνης ζωντανής στον τάφο είναι μέρος μιας μοιραίας κίνησης του νοήματος, η οποία οδηγεί στην οικουμενικότητα διαμέσου της ταφής και της ανάστασης του Χριστού. Το όργανο αυτής της κίνησης είναι η γυναίκα. Το τέκνο έρχεται στην ύπαρξη στο σκοτεινό και περίκλειστο κέντρο του σώματός της. Αυτή μεταφέρει τον Υιό του Ανθρώπου στον τάφο του. Οι συχνοί αντίλαλοι του *ventre* [(*κοιλία*) και *antre* (*άντρο, σπήλαιο*) στην *Αντιγόνη* του Γκαρνιέ είναι ακριβές αντί-

στοιχο των «womb» («μήτρα») και «tomb» («τάφος») στην ποίηση και τα κηρύγματα του αγγλικού μπαρόκ.

Ο Γκαρνιέ είδε δεκάδες, ίσως εκατοντάδες, πτώματα εκτεθειμένα. Οι στρατιωτικοί ιστορικοί υπολογίζουν τον αριθμό των ανδρών που αφέθηκαν άταφοι στα χαρακώματα κατά την μάχη του Βερντέν, μεταξύ 250.000 και 350.000. Αυτή η αδιανόητη κατάσταση αποτελεί την βάση του σαρκασμού του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Ανούιγ (Anouilh) (1944). Στην ουδέτερη ζώνη, τα εγκαταλελειμμένα πτώματα γρήγορα καταντούν *bouillie* («πολτός»). Δεν είναι δυνατόν να διακρίνεις τον Étéocle από τον Polynice, τον δυνάμει προδότη ή λιποτάκτη από τον Άγνωστο Στρατιώτη, τον τιμημένο από την αιώνια φλόγα. Ο τρόπος που οραματίστηκε αυτήν την σκηνή η Βιρτζίνια Γουλφ, είναι ο πιο παραισθησιακός, ο πιο πολυσήμαντος, στην μακάβρια σεξουαλικότητά του. Βρίσκεται σε μια ονειρική ακολουθία στο The Years (1937), οικογενειακό χρονικό σε επεισόδια, που καθοδηγητικό του νήμα είναι η ανάγνωση του έργου του Σοφοκλή, η μετάφραση του σε αγγλικό στίχο, οι κατ' επανάληψη υπαινιγμοί σε αυτό: «Το άταφο πτώμα ενός δολοφονημένου άντρα κειτόταν σαν κορμός πεσμένου δέντρου, σαν άγαλμα, με το ένα πόδι άκαμπτο, στον αέρα... Γύπες μαζεύτηκαν... Ξανά και ξανά, με απότομα τινάγματα, ραμφίζανε την σαπισμένη σάρκα»[112].

Για τον Ρομαίν Ρολλάν, όπως για τον σοφόκλειο Τειρεσία, αλλά σε απείρως ευρύτερη κλίμακα, η γύμνια των νεκρών ανάμεσα στα συρματοπλέγματα ισοδυναμούσε με προσβολή όχι μόνο της ανθρωπότητας, αλλά ολόκληρης της κοσμικής τάξης. Ακριβέστερα, σήμαινε την κατάρρευση των ανδρικών ιδεωδών

112. Η Βιρτζίνια Γουλφ ανατρέχει συχνά στο θέμα της Αντιγόνης. Η ενασχόλησή της αρχίζει με το *The Voyage Out* το 1915. Το θέμα επαναλαμβάνεται στο «On not Knowing Greek», *The Common Reader*, 1st series (1925), και λαμβάνει πολιτική-φεμινιστική κατεύθυνση στο *Three Guineas* (1938). Πρβλ. G. Joseph, «*The Antigone* as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf, and Margaret Drabble», PMLA xcvi, 1 (1981).

και της ανδρικής κυριαρχίας σ' έναν κόσμο αρπαγμένο στα δίχτυα της παραφροσύνης. Μόνον οι γυναίκες μπορούσαν πλέον να σώσουν την ανθρωπότητα από τον άνδρα. Αυτή είναι η κατακλείδα της έκκλησης *A l'Antigone eterenelle* (*Στην Αιώνια Αντιγόνη*), που απηύθυνε το 1916 ο Ρομαίν Ρολλάν. Οι μητέρες, οι αδελφές, οι σύζυγοι, οι κόρες των σκοτωμένων έπρεπε να σταματήσουν την σφαγή και να εισαγάγουν τις δέουσες επικήδειες τελετές στο σφαγείο αυτό. Ανάμεσα στις γραμμές της μπροσούρας του Ρομαίν Ρολλάν αχνοφαίνεται η ουτοπική δυνατότητα να εισβάλουν οι γυναίκες στο επαγγελματικό άδυτο των πεδίων μάχης, να συρρεύσουν απλώς ανάμεσα στα χαρακώματα και τις ξιφολόγχες, για να θάψουν τους πατέρες, τους συζύγους, τους γιους και τους αδελφούς τους. Απ' όσο γνωρίζουμε, κανένα κίνημα γυναικών, οσοδήποτε ειρηνιστικό και ριζοσπαστικό κι αν ήταν, δεν ονειρεύτηκε ποτέ αυτήν την λυτρωτική παραφροσύνη. Υπάρχει όμως μια μαγνητική έλξη σε αυτήν την αντιγόνεια χειρονομία: «Soyez la paix vivante au milieu de la guerre – Antigone éternelle, qui se refuse à la haine et qui, lorsqu'ils souffrent, ne sait plus distinguer entre ses frères ennemis». («Ας γίνετε η ζώσα ειρήνη καταμεσής του πολέμου – η αιώνια Αντιγόνη, που αρνείται να μισεί και που, εφόσον υποφέρουν, δεν ξέρει πια να ξεχωρίζει μεταξύ των εχθρών αδελφών της»).

Όσο δολοφονικές κι αν υπήρξαν οι ναπολεόντειες μάχες, όταν μνημονεύονται στην τέχνη και την ποίηση, υπάρχει η τάση συνήθως να αποδίδονται με ύφος νεοκλασικό. Ο Γκαρνιέ στρέφεται στην αρχαιότητα, για να επικυρώσει και να τονίσει την οικουμενική αξία σύγχρονών του συμβάντων. Ο Πιερ-Σιμόν Μπαλάνς (Pierre-Simon Ballanche), ο φωτισμένος ουτοπικός σοσιαλιστής, επικαλείται το κλασικό υπόβαθρο για να επιτύχει αποστασιοποίηση. Η *Αντιγόνη* του, πεζό έπος σε έξι βιβλία, οσσιανικό και με τελετουργικό ρυθμό κατά τον τρόπο του Σατωμπριάν, δημοσιεύθηκε το 1814. Η Ευρώπη ήταν σε πόλεμο. Στην διήγηση

όμως του Μπαλάνς, το πεδίο της μάχης μπροστά στην Θήβα είναι ένα αστροφώτιστο ποιμενικό σκηνικό, όπου οι νεκροί αναπαύονται κάτω από τις λευκές ακτίνες της Σελήνης. Ο Polynice φαίνεται σαν να χαιρετά την αδελφή του μ' ένα νεύμα ήρεμης συγκίνησης. Μόνο από πέρα, μακριά, στο δάσος, ακούει κανείς τους πένθιμους βρυχηθμούς των άγριων θηρίων που ξεσηκώθηκαν από την οσμή των ψοφιμιών. Ο Γκαρνιέ γνώριζε πολύ καλά τι σημαίνει για τα ανθρώπινα κορμιά να είναι «βορά των λύκων». Τα *bêtes féroces* (άγρια κτήνη) του Μπαλάνς, από την άλλη, είναι σαν χαραγμένα στο χείλος μιας καμέας. Εκεί θα τα ξαναβρούμε και στους ρομαντικούς και βικτωριανούς πίνακες της σπλαχνικής πράξης της Αντιγόνης. Με νεκρική υδρία στους ώμους – παραδοσιακή *figura* του κλασικού πένθους – διασχίζει η Αντιγόνη την βυθισμένη στο σκοτάδι σκηνή στην παράσταση του Μέντελσον, στο Πότσδαμ. Ο Ζεράρ ντε Νερβάλ (Gérard de Nerval) είδε αυτήν την παράσταση στο Odéon, τον Μάιο του 1844. Η παγερή χάρη της του ενέπνευσε μια παρατήρηση προφητικής ειρωνείας: «Μα και η δική μας θρησκεία επίσης απαγορεύει στους αυτόχειρες τις επικήδειες τελετές».

Ο νεώτερος πόλεμος καταργεί την διαφορά ανάμεσα στην *πόλιν* και στο πεδίο της μάχης. Ήδη στην μοντέρνα σκιαγράφηση της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ «Αντιγόνη» (στο *Feux*, 1936) οι δρόμοι των Θηβών τραντάζονται από το πέρασμα των αρμάτων μάχης. Εντός των τειχών από την άλλη, ο πόλεμος του Κρέοντα ενάντια στους υπηκόους του είναι, στο ιδεολογικό πεδίο και μέσω της χρήσης αστυνομικής τρομοκρατίας, ακόμα αγριότερος από την μάχη στις επτά πύλες. Στην *Αντιγόνη* του Βάλτερ Χαζενκλέβερ (Walter Hasenclever) (1917) το ιππικό του οίκου του Κρέοντα ποδοπατεί το πλήθος των πεινασμένων Θηβαίων. Κι όμως, ως και αυτό το επεισόδιο, το εμπνευσμένο από τον παγκόσμιο πόλεμο και την *misère* των γερμανικών πόλεων τις παραμονές της επανάστασης, απέχει παρασάγγας από την κόλαση των πόλεων αυτών στην δεκαετία του 1940. Στα φανάρια του

Βερολίνου ήταν κρεμασμένοι λιποτάκτες, έφηβοι τρελαμένοι από τον φόβο, στρατιώτες που είχαν χάσει τις διαλυμένες μονάδες τους. Όποιος τυχόν δοκίμαζε να αποκαθηλώσει τα σκεπασμένα με μύγες πτώματά τους, ετιμωρείτο με επιτόπια εκτέλεση. Αυτή είναι η ζοφερή έναρξη της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ, παραλλαγής στον Σοφοκλή και στον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1948. Ένα πτώμα αιωρείται κρεμασμένο μπροστά από την πόρτα. Η μια από τις δύο αδελφές έχει ένα μαχαίρι στο χέρι. Ο άνθρωπος της Γκεστάπο κάνει την είσοδό του.

Μεταξύ 1939 και 1945, τα πτώματα 269 γυναικών που είχαν εκτελεστεί στα υπόγεια της Γκεστάπο για εγκλήματα κατά του κράτους, παραδόθηκαν για νεκροτομή στα τμήματα ανατομίας των πανεπιστημιακών νοσοκομείων του Βερολίνου. Ο αδελφός της Anne, αναμεμειγμένος στην συνωμοσία του 1944 εναντίον του Χίτλερ, εκτελέσθηκε με απαγχονισμό και στάλθηκε για νεκροτομή. Ωστόσο, αμέσως μετά από μια αεροπορική επιδρομή, το λείψανό του ανακομίσθηκε, μεταφέρθηκε μέσα από την φωτιά και τα ερείπια, και θάφτηκε με αγάπη. Τώρα η Anne πρόκειται να αποκεφαλιστεί και το δικό της πτώμα θα αντικαταστήσει αυτό του αδελφού της στο χρήσιμο έργο του. Πώς μπορεί ο δικαστής να τολμήσει καν να υπαινιχθεί στον Φύρερ ότι αυτή η ανυπόφορη νέα γυναίκα είναι μυστικά αρραβωνιασμένη με τον γιο του, και ότι ο γιος του απειλεί με ανταρσία, αν εκτελεσθεί αυτή η ποινή; Η νουβέλα *Die Berliner Antigone* του Ρολφ Χόχουτ (Rolf Hochhuth) (1958), το υψηλότερο ίσως επίτευγμα στο άνισο έργο του, επιστρατεύει το σοφόκλειο πρότυπο με οικονομικότατο τρόπο. Για τον Χόχουτ, όπως και για τον Γκαρνιέ, στις εποχές της απανθρωπιάς ο χρόνος ακινητεί. Η Anne είχε κάνει εμετό, βλέποντας τον αδελφό της στο αμφιθέατρο της ανατομίας. Τώρα αποφεύγει να κοιτάξει τα παραμορφωμένα του χαρακτηριστικά. Ωστόσο, η «σκοτεινή αλάνα» είναι μια «νησίδα ειρήνης» στη μέση ενός ωκεανού φωτιάς. Τα βρύα είναι

δροσερά και στα άγρια σπάρτα υπάρχει ένα ολόκληρο σύμπαν ειρήνης. Αυτή η Αντιγόνη δεν θάβει απλώς τον Πολυνείκη με τίμημα την δική της ζωή: υποκαθιστά κυριολεκτικά το δικό του σώμα με το δικό της. Μ' αυτόν τον τρόπο, καθιστά ο Χόχουτ εντονότερο το καθιερωμένο θέμα της κοινής τους ταφής.

Όσο σπαρακτικές, όμως, όσο βασανιστικά εύστοχες κι αν είναι για τις δικές τους ιστορικοπολιτικές συνθήκες (οι μόνες γνωστές παραστάσεις της Αντιγόνης του Γκαρνιέ ανέβηκαν στο Παρίσι το 1944 και το 1945), αυτές οι ποικίλες πραγματεύσεις της συνάντησης της Αντιγόνης με το βεβηλωμένο λείψανο του αδελφού της και της ταφής του Πολυνείκη, δεν προσθέτουν τίποτε ουσιαστικό στον Σοφοκλή. Η βουβή σκηνή, όμως, στην αρχή του The Island του Άθολ Φούγκαρντ, που πρωτοπαίχτηκε το 1973, το επιτυγχάνει. Πρόκειται για σπαρακτική προσθήκη στην Σοφόκλεια πηγή.

Βρισκόμαστε στην νήσο Ρόμπενς, στην ιδιαίτερη κόλαση του Νοτιοαφρικανικού αστυνομικού κράτους.

> Μακρόσυρτο ουρλιαχτό σειρήνας. Ο σκηνικός φωτισμός αποκαλύπτει βαθμιαία μια τάφρο με εκτυφλωτικό λευκό χρώμα γύρω από το κελί. Μέσα της, οι δυο φυλακισμένοι – ο Τζων στα δεξιά και ο Γουίνστον στα αριστερά – μιμούνται σκάψιμο στην άμμο. Φορούν την στολή της φυλακής: πουκάμισο και κοντό παντελόνι χακί. Έχουν ξυρισμένο το κεφάλι. Εικόνα τρομερά επίπονης και τραγελαφικά μάταιης δουλειάς. Ο καθένας γεμίζει με την σειρά του ένα καροτσάκι και με μεγάλο κόπο το σπρώχνει εκεί που σκάβει ο άλλος και το αδειάζει εκεί. Κατά συνέπεια, οι σωροί της άμμου δεν ελαττώνονται ποτέ. Η δουλειά τους δεν έχει τέλος. Οι μόνοι ήχοι είναι τα μουγκρητά τους καθώς σκάβουν, το στρίγκλισμα του καροτσιού που κάνει τον γύρο του κελιού και το βουητό της Χοντόσε, της πράσινης μύγας των ψοφιμιών.

Ο Τζων και ο Γουίνστον προετοιμάζονται να δώσουν μια παράσταση της *Αντιγόνης* για την Χριστουγεννιάτικη ψυχαγωγία του προσωπικού της φυλακής και κάποιων διακεκριμένων λευ-

κών προσκεκλημένων. Θα επιστρέψω αργότερα στις διαλεκτικές, ανατρεπτικές ερμηνείες που δίνουν στο έργο του Σοφοκλή. Αυτό που έχει σημασία εδώ είναι αυτή η φρικτή παρωδία ενταφιασμού, που παρουσιάζεται μέσα από το καταναγκαστικό έργο των δύο καταδίκων. Το αφόρητο βάρος που κουβαλούν ως το χαντάκι, οι μάταιες απόπειρες να γεμίσουν την τάφρο, το τραγούδι των Ερινυών από την μύγα των ψοφιμιών αποτελούν απεγνωσμένες παρωδίες της Αντιγόνης και του υψηλού της καθήκοντος. «Οι σωροί της άμμου δεν ελαττώνονται ποτέ». Ο δια βίου μόχθος να θάψουν τους αναρίθμητους νεκρούς, μόνο και μόνο για να πιαστούν και οι ίδιοι σ' αυτήν την ατέλειωτη σπείρα της βίας και της αδικίας. «Σ'το είπα, δικέ μου, η Αντιγόνη έθαψε τον Πολυνείκη. Τον προδότη! Αυτόνε που 'λεγα πως είναι με μας. Μπήκες;» Τώρα κι αυτή, «βρώμα, αλλά ωραία τύπισσα» σύρεται προς την ταφή. Όμως την άμμο θα την σκάψουν οι λύκοι και θα την σκορπίσει ο άνεμος. Πέρα από την κενή απελπισία που κλείνει το έργο του Σοφοκλή, εκτείνεται τώρα η καθαρή ερημία. Η έννοια του κενού δεν ανήκει ούτε στην σοφόκλεια ούτε στην αττική αντίληψη του πέμπτου αιώνα. Το έργο του Φούγκαρντ είναι το σατυρικό δράμα-κατακλείδα όλων των «Αντιγονών» που προηγήθηκαν.

3

Είδαμε ότι ο Κίρκεγκωρ διαγράφει την Ισμήνη. Η απουσία της είναι συχνή: στον Ευριπίδη, στον Σενέκα, στον μεγαλύτερο αναγνώστη του Ευριπίδη και του Σενέκα, τον Ρακίνα, που την παραλείπει στο *La Thébaïde* (1664). Δεν εμφανίζεται ούτε στην *Αντιγόνη* του Αλφιέρι, το 1782, ούτε στο μπαλέτο *Αντιγόνη*, μουσική σύνθεση του Θεοδωράκη και χορογραφημένο από τον

Τζον Κράνκο (John Cranko) για το Κόβεντ Γκάρντεν το 1959. Ούτε η εικονογράφηση ούτε η σκηνοθεσία φέρθηκαν με αβρότητα στην Ισμήνη. Είναι η ξανθιά, η ψεύτικη. Όμως, οι σχολιαστές και οι πρώτοι θεωρητικοί της ρητορικής είχαν ήδη παρατηρήσει ένα εντυπωσιακό γεγονός. Στα σωζόμενα δράματα του Σοφοκλή, το δίδυμο Αντιγόνη-Ισμήνη έχει το ακριβές αντίστοιχό του στο ζευγάρι Ηλέκτρας-Χρυσόθεμης. Ο Σοφοκλής προσφεύγει δύο φορές στην ίδια ασυμμετρία γυναικείας αδελφοσύνης και σύγκρουσης[113]. Ο Φρόυντ, στοχαζόμενος τον *Adam Bede* της Τζωρτζ Έλιοτ, προβάλλει την άποψη ότι η αντιθετική οικειότητα ανάμεσα στην μικροκαμωμένη μελαχρινή και την ψηλή ξανθιά γυναίκα στο σπιτικό νοικοκυριό αντιπροσωπεύει κάποια πρωτογενή συμβολική διάσπαση δύο θεμελιωδών αρχών της γυναικείας ψυχής ή, μάλλον, της ψυχής αυτής, όπως την φαντάζονται και την αναπαριστούν οι άνδρες. Χρυσόθεμις, φυσικά, σημαίνει «φωτεινή», «χρυσή». Εκείνη δεν αμφισβητεί την τρομερή νομιμότητα του σκοπού της Ηλέκτρας. Επιδιώκει μόνο να σταθμίσει το κόστος του φόνου. Διαισθάνεται τον άγονο αυτοματισμό της βίας, που θα προκαλέσει η εκδίκηση της Ηλέκτρας. Η

113. Οι θεματικές και τυπικές αναλογίες ανάμεσα στις δύο «συνετές αδελφές» υπάρχουν στον δραματικό μονόλογο «Ισμήνη» του Γιάννη Ρίτσου. Στην δική του εκδοχή, μια γριά Ισμήνη θυμάται την Αντιγόνη με όρους που πλησιάζουν το «πρωτότυπο του Ανούιγ». Η «Ισμήνη» του Ρίτσου, πρωτοδημοσιευμένη το 1972, έχει μεταφραστεί στα αγγλικά από τον Rae Dalven (στο *The Fourth Dimension* [Boston, 1977]).

Ποτέ της δέ φόρεσε ἕνα κόσμημα· ὡς καί τόν ἀρραβώνα της
τόν καταχώνιασε σ' ἕνα σεντούκι, περιφέροντας
τήν σκοτεινή ἀλαζονεία της μές στίς νεανικές παρέες μας,
ἐπισείοντας πάνω ἀπ' τά γέλια μας τό σκυθρωπό της βλέμμα
σάν γυμνό ξίφος ματαιότητας.
Κι ἄν κάποτε
ἔκανε νά βοηθήσει στό τραπέζι, νά φέρει ἕνα πιάτο, μιάν ὑδρία,
θαρρεῖς πῶς κουβαλοῦσε στίς παλάμες της ἕνα γυμνό κρανίο
καί τ' ἀκουμποῦσε ἀνάμεσα στούς ἀμφορεῖς. Κανείς πιά δέ μεθοῦσε.

Ηλέκτρα, από την μεριά της, της ρίχνει κατάμουτρα την λέξη *οἶκος*: «Γύρνα μέσα στο σπίτι», της λέει. Η σπιτική ζωή είναι η αξιοπεριφρόνητη σφαίρα της ωχρής Χρυσοθέμιδος. Η Ηλέκτρα θα χορέψει τον δικό της χορό του θανάτου σε χώρο ανοικτό σε όλους, την αυλή του οίκου του Ατρέα. Αν, όμως, στο όνομα της αδελφής υπάρχει το ξανθό χρώμα, ή και η ωχρότητα ίσως, υπάρχει ωστόσο και η *Θέμις*: το Δίκαιο.

Στον ψευδοαισχύλειο επίλογο των *Ἑπτά ἐπί Θήβας*, η Αντιγόνη και η Ισμήνη ψάλλουν έναν τυπικό θρήνο πάνω από τα πτώματα των σκοτωμένων αδελφών τους. Οι τελετουργικές φράσεις αντιλαλούν με ακρίβεια η μια την άλλη. Μπορούμε, εύλογα ίσως, να φανταστούμε μιαν απόχρωση αυτοοικτιρμού στην θρηνωδία της Ισμήνης, μια υπόνοια αδυναμίας που απουσιάζει από το στριγγό ξέσπασμα της Αντιγόνης. Όμως, καμιά πραγματική διαφορά δεν προκύπτει. Έρχεται ο Κήρυκας και αναγγέλλει το διάταγμα του Κρέοντα. Η Αντιγόνη εκφράζει πάραυτα την ανυπακοή της: θα μεταφέρει τον Πολυνείκη στον τάφο που του αρνούνται. Η Ισμήνη συντρέχει την Αντιγόνη. Δεν έχει πει λέξη. Αυτή η σιωπή ενδέχεται, απλούστατα, να οφείλεται στην σκηνική πρακτική του Αισχύλου. Εκτός αν δραματοποιεί με λεπτή οικονομία την διαφορά στάσης μεταξύ των δύο αδελφών, όπως αυτή εκτίθεται από τον Σοφοκλή.

Οι περισσότερες μεσαιωνικές, μπαρόκ και αναγεννησιακές αναφορές στο υλικό της *Ἀντιγόνης* και πραγματεύσεις του προέρχονται από την *Θηβαΐδα*, το έπος του Στατίου (πρώτος αιώνας). Κατά παράδοξο τρόπο, σε αυτό το κείμενο η Αντιγόνη ξεκινά ως η *flebilior*, «αυτή που κλαίει περισσότερο», ενώ η Ισμήνη χαρακτηρίζεται ως *rudis*, «απλή, ξεκάθαρη στα λόγια» (vii. 535-6). Μόνον όταν ο σύζυγός της, ο Άτυς, μεταφέρεται θανάσιμα πληγωμένος από το πεδίο της μάχης και πεθαίνει στα χέρια της, παραδίδεται η Ισμήνη σε ένα αχαλίνωτο συζυγικό πένθος. Ωστόσο, όταν ο Κρέων αρχίζει να κατατυραννεί τον γηραιό Οιδίποδα και τα βασανισμένα παιδιά του, η Ισμήνη του Στατίου ξεθωριά-

ζει. Η Αντιγόνη, τώρα, είναι που δείχνει τον χαρακτήρα της *virgo lea*, «της παρθένας λέαινας». Βρίσκει σύμμαχο στην Αργία, την χήρα του Πολυνείκη, που έχει έρθει από το Άργος, αψηφώντας την νύχτα και τους κινδύνους, για να ζητήσει πίσω το σώμα του συζύγου της. Στην *La Thébaide* του Ροτρού (Rotrou) (που πρωτοπαρουσιάστηκε στα 1638), στην εκδοχή του Ρακίνα, στου Αλφιέρι, η μορφή της Αργίας αντικαθιστά την Ισμήνη. Το ίδιο συμβαίνει και στις πολυάριθμες μπαρόκ όπερες μ' αυτό το θέμα. Τα ντουέτα Αντιγόνης-Αργίας, που είναι ενωμένες στην οδύνη, αντικαθιστούν την έντονη διαλεκτική ανάμεσα στις δύο αδελφές. Μόνο στην νεώτερη εποχή, με την έκλειψη του Στατίου, αποδίδουν οι δραματουργοί και οι σχολιαστές στην Ισμήνη την θέση που της είχε χαρίσει ο Σοφοκλής.

Στην *Αντιγόνη* του Χαζενκλέβερ, η έκκληση της Ισμήνης στην αδελφή της έχει αναντίρρητη ηθική βαρύτητα:

> Durch neues Unrecht stürzt das alte nicht;
> Du rührst den ewigen Jammer sinnlos auf...
> Sei Mensch mit allen Menschen!
>
> (Η νέα αδικία δεν θα ταπεινώσει τις παλιές·
> ανόητη, θα φέρεις στην ζωή μιαν αιώνια οδύνη...
> Γίνου ανθρώπινη μεταξύ των ανθρώπων!)

Αγγίζει τον σκληρό πυρήνα των κινήτρων της Αντιγόνης: «Μισείς τον Κρέοντα, κόρη του Οιδίποδα!» Κι αυτά, σε κάποιαν που δηλώνει ότι δεν γνωρίζει το μίσος, ότι είναι πλασμένη μόνο για ν' αγαπά. Αργότερα, η Ισμήνη είναι αυτή που ερμηνεύει στους πολίτες των Θηβών την αυτοθυσιαστική και εξεγερσιακή λογική του θανάτου της Αντιγόνης. «Θηβαίοι! Η Αντιγόνη είναι νεκρή. / Ελάτε στον τάφο της. Πέθανε για σας!»

«Οι διάλογοι μεταξύ κωφών», οι *dialogues des sourds*, ανάμεσα στους τρελούς «θεόληπτους» και τους «λογικούς», είναι κάτι οικείο στην γαλλική σκηνή. Στην *Αντιγόνη* του Ανούιγ ορισμένες

λεκτικές επιθέσεις και αποκρούσεις μεταξύ Ισμήνης και Αντιγόνης θυμίζουν, αναπόφευκτα, τις κρίσεις οργής της μολιερικής Άλκηστης, του Μισανθρώπου και του Φιλήντα. Υπάρχει όμως και μια πονηρή νύξη στο πώς μεταχειριζόταν η Έντα Γκάμπλερ την μικρή Τέα Έλβστεντ: όπως η βίαιη Έντα, έτσι και η Antigone, όταν ήταν παιδιά, τυραννούσε την Ismène, της έκοψε μάλιστα την υπέροχη κοτσίδα της. Η Ismène του Ανούιγ είναι καθαρά η μεγάλη αδελφή. Σε μια οικογένεια τρελών, έχει κάνει προσωπική της υπόθεση την πνευματική υγεία[114]. Έτσι δείχνει «κάποια κατανόηση» για την θέση του θείου Créon: «je comprends un peu notre oncle» («καταλαβαίνω κάπως τον θείο μας» εδώ, αυτό το στοχαστικό *un peu* είναι έξοχο συγγραφικό εύρημα). Το λεξιλόγιο της Ismène δείχνει ακριβώς αυτήν την φρασεολογία «στοχασμού», «συλλογισμού», «κατανόησης». Αυτές όμως είναι λέξεις που η Αντιγόνη περιφρονεί. Ωστόσο, η τελευταία έξοδος της Ismène είναι διφορούμενη, όπως κάθε τέχνασμα που επινοεί ο Ανούιγ. Ενώ η Antigone έχει αποκρούσει την προσφορά της, η Ismène βεβαιώνει τον Créon ότι *αυτή* θα γλιστρήσει την επαύριον στα κλεφτά έξω από την πόλη, για να θάψει τον Polynice. Όμως, το όνομα της καταδικασμένης Antigone φωνάζει δυο φορές καθώς εγκαταλείπει την σκηνή.

Το 1944, την χρονιά της *Antigone* του Ανούιγ, ο Μωρίς Ντρυόν (Maurice Druon), νεώτατος συγγραφέας τότε, δημοσίευσε τον *Mégarée* του. Απ' ό,τι γνωρίζω, είναι η μόνη ανάμεσα στις πο-

114. Στο *The Madness of Antigone* (Heidelberg, 1976) ο Gerald F. Else υποστηρίζει ότι το πραγματικό θέμα του έργου του Σοφοκλή είναι η τρέλα, με το καθαυτό νόημα του όρου, η παραφροσύνη που προέρχεται, κυριολεκτικά, από το μίασμα καὶ την αιμομιξία. Αν η Ισμήνη εξαφανίζεται από το δεύτερο μισό του σοφόκλειου δράματος, αυτό συμβαίνει διότι είναι η μόνη που διατηρεί ένα «φυσιολογικό πνεύμα» (σ. 29), η μόνη που δεν διακατέχεται από την *άτη*. Ο André Bonnard, σε μια παραδοσιακότερη ερμηνεία, παρατηρεί πως οι διαδοχικές παρεμβάσεις της Ισμήνης αποκαλύπτουν ξεκάθαρα την «ταυτόσημη εμμονή» που διακρίνει τους χαρακτήρες της Αντιγόνης και του Κρέοντα (*La Tragédie et l'homme* [Neuchâtel, 1951]).

λυάριθμες παραλλαγές στο θέμα της Αντιγόνης που εστιάσθηκε στον χαρακτήρα και την μοίρα του γιου του Κρέοντα, του Μεγαρέα. Ο Αισχύλος τον γνωρίζει και ο Σοφοκλής κάνει μια και μοναδική, αλλά κρίσιμη, αναφορά σ' αυτόν (στ. 1303). Ενώ κορυφώνεται η έφοδος κατά των Θηβών, ο Κρέων, εξαναγκαζόμενος από μια προφητική εντολή του Τειρεσία, θυσιάζει τον Μεγαρέα στους θεούς, επιτυγχάνοντας έτσι την σωτηρία των Θηβών. Στις εκδοχές του Ευριπίδη και του Στατίου, αυτός που θυσιάζεται ή επιτελεί εθελοντική, οικειοθελή, τελετουργική αυτοθυσία, πηδώντας από τα τείχη της πολιορκημένης πόλης, είναι ο Μενοικεύς, ένας άλλος από τους γιους του Κρέοντα. Ο Μεγαρεύς και ο Μενοικεύς αλληλεπικαλύπτονται με δυσεξιχνίαστο τρόπο στον θηβαϊκό κύκλο.

Στο έργο του Ντρυόν, ο Mégarée είναι εραστής της Ismène. Γνωρίζει ότι η Θήβα έχει προδοθεί από τα μέσα, ότι ο Créon διαπραγματεύεται μυστικά με τον εχθρό, ώστε να εξασφαλίσει πως ο ίδιος θα είναι ο διάδοχος. Γνωρίζει ότι ο Tirésias είναι πολιτικός απατεώνας. Προβαίνει σε αυτή την κίνηση αυτοχειρίας, ωθούμενος από διορατική, υπαρξιακή αηδία. Ακόμη και η αγάπη και η ειλικρινής ζωντάνια της Ismène τού φαίνονται αθεράπευτα μολυσμένες από την πολιτική διαφθορά και τον τυφλό εγωτισμό μιας κοινωνίας που πεθαίνει (ο Ντρυόν έγραψε μεγάλο μέρος του έργου το 1942). Ο Mégarée λέει στην Ismène να επισκεφθεί το πεδίο της μάχης το βράδυ, ώστε να καταλάβει κι εκείνη ότι η ανθρώπινη σάρκα δεν είναι παρά ψοφίμι, όταν οι άνθρωποι πεθαίνουν χωρίς να στηρίζονται «σ' ένα εγχείρημα, σ' έναν αγώνα, σε μια πράξη της θέλησης». Όταν ο Tirésias μαθαίνει για τον θάνατο του Μεγαρέως, λέει τα αλησμόνητα λόγια: «Κέρδισε την νίκη στην όγδοη πύλη, εκεί απ' όπου οι θεοί εισέρχονται στην πόλη».

Σε όλα τα κείμενα, οι Αντιγόνες διατάζουν τις Ισμήνες να παραμείνουν ζωντανές, για να μην εξαλειφθεί ολοκληρωτικά το γένος του Οιδίποδα. Οι μυθογράφοι διίστανται σχετικά με το

τέλος της Ισμήνης. Σύμφωνα με αρχαϊκούς θρύλους, φημολογείται πως σφαγιάσθηκε από έναν από τους επτά πολέμαρχους του Άργους κατά την σφοδρή τελική επίθεση εναντίον των Θηβών. Σύμφωνα με μια άλλη παράδοση, η Αντιγόνη και η Ισμήνη κατέφυγαν σε έναν ναό, που έπειτα πυρπολήθηκε από τον Λαοδάμαντα, τον εκδικητικό γιο του Ετεοκλή. Σε διαφορετικές εποχές, το όνομα της Ισμήνης είχε δοθεί σε κάποιο ποτάμι, λοφίσκο, χωριουδάκι κοντά στην Θήβα. Γνωρίζουμε την ύπαρξη μιας ποτάμιας νύμφης με το όνομα Ισμήνη και για τελετές προς τιμήν του Ισμήνιου Απόλλωνα. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μόνον η Ισμήνη επιβιώνει – ευσπλαχνική γενναιοδωρία, απαράδεκτη για τον Κίρκεγκωρ. Είναι γοητευτικό το θέμα μιας γηρασμένης Ισμήνης, συμφιλιωμένης με την τραγωδία της γέννησής της, που αναμασά ίσως τις αναμνήσεις της από τον Οίκο του Λαΐου, έτσι όπως τον γνώρισε. Ωστόσο, μόνον ο Γιάννης Ρίτσος το έχει αποπειραθεί ως τώρα[115].

«Δεν είμαστε παρά γυναίκες», λέει η Ισμήνη στην Αντιγόνη, ως ελαφρυντικό για τους δικούς της φόβους, για την πεποίθησή της ότι η απόφαση της Αντιγόνης αποτελεί ανάρμοστη τρέλα. Αναπόφευκτα, ο διάλογος μεταξύ των δύο γυναικών εστιάζεται στο πρόβλημα του ποιος είναι ο ρόλος των γυναικών στην πόλη, στην πολιτική. Οι αντιρρήσεις της Χρυσοθέμιδος στο σχέδιο της Ηλέκτρας είναι πιο επουσιώδεις, πιο προσωπικές: «Μακάρι να είχα την δύναμη...» Μ' έναν σπαρακτικό υπαινιγμό στην μοίρα της Αντιγόνης, η Χρυσόθεμις βλέπει την Ηλέκτρα έγκλειστη στα αιώνια, υπόγεια σκοτάδια (στ. 382). Όμως δεν αμφισβητεί, ούτε καν προς στιγμήν, την περί δικαιοσύνης αντίληψη της Ηλέκτρας και την ηθική επιταγή που την παρωθεί. Οι αμφιβολίες της Ισμήνης αφορούν το γένος της. Η δε δυτική παράδοση της κοινωνικής ευαισθησίας, της πολιτικής πρακτικής, τις έχει θεωρήσει ως δύσκολα ανασκευάσιμες.

115. Βλ. πιο πάνω, υποσημ. 112.

Ο Γκαρνιέ δίνει τον τόνο:

> Considérez, ma Soeur, notre sexe imbécile,
> Aux périlleux dessins de ce monde inhabile...
>
> (Κοίτα, αδελφή μου, το άπραγο φύλο μας
> στους επικίνδυνους τους λογισμούς τούτου του κόσμου, αδέξιο...)

Η Ismène χρησιμοποιεί την λέξη *imbécile*, υπό έννοια που είναι ακόμη σε χρήση στον Πασκάλ (Pascal): «εκ φύσεως ακατάλληλος για τις υποθέσεις του κόσμου». Ο δεύτερος στίχος παραφράζει συνοπτικά αυτό που θέλει εκείνη να πει. Οι γυναίκες είναι *imbéciles* ως προς τις κρατικές υποθέσεις. Ο Σαίξπηρ προικίζει γενναιόδωρα τις νεαρές ηρωίδες του με θάρρος, πνεύμα, επιμονή και ευστροφία του νου. Ανδρόγυνες στις μεταμφιέσεις τους, οι Ροζαλίνδες του, οι Πορτίες του, οι Βαϊόλες του, οι Ελένες του διασχίζουν το αρσενικό σύμπαν σαν διάττοντες αστέρες. Ωστόσο, μόνο μία φορά, ενδίδει η γενναιόδωρη φαντασία του Σαίξπηρ στις πολιτικές αξιώσεις των γυναικών:

> Αναγνωρίζω πως είμαι γυναίκα, αλλ' όμως
> Η γυναίκα που ο ευγενής Βρούτος πήρε σύζυγο.
> Αναγνωρίζω πως είμαι γυναίκα, αλλ' όμως
> Γυναίκα επιφανής, του Κάτωνα η θυγατέρα.
> Πιστεύετε πως δεν είμαι δυνατότερη από το φύλο μου
> Μ' έναν τέτοιο πατέρα κι έναν τέτοιο σύζυγο;
> Πείτε μου τα σχέδιά σας, δεν θα τ' αποκαλύψω.
> Έχω ισχυρές αποδείξεις της σταθερότητάς μου.
> Την οδύνη μιας πληγής που εγώ προκάλεσα
> Εδώ, στον μηρό: θα μπορούσα τούτο να υποφέρω με υπομονή
> Και να προδώσω τα μυστικά του συζύγου μου;
> (Julius Caesar, ii. i. 292-302)

Η πολιτική της λαίδης Μάκβεθ είναι «δυνατότερη από το φύλο [της]», στον βαθμό ακριβώς που πρόκειται για τερατωδία χωρίς φύλο. Το υπερφυσικό, από θετική σκοπιά αυτή την φορά,

είναι κατά τα φαινόμενα το μόνο επιτρεπτό μέσον για την πολιτική γυναίκα: μόνον αυτό νομιμοποιεί την Ζαν ντ' Αρκ να αναλάβει ηρωική δράση και να προκαλέσει τους δικαστές της, με όρους που θυμίζουν την Αντιγόνη. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στην μεγάλη σκηνή της δίκης του Σω: Η Ζαν θα υπακούσει στο κανονικό δίκαιο, μόνον εφ' όσον αυτό θα έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με τις προσταγές του εσωτερικού της φωτός. Αυτό που της έχουν αποκαλύψει οι Φωνές της, θα το υπερασπιστεί και θα το κάνει πράξη «μόνη και εναντίον όλων». Ο Κρέων διαφαίνεται συχνά κάτω από την οργή του Cauchon.

Η ιστορία με μεγάλη αργοπορία θα συμβαδίσει με την Αντιγόνη. Ορισμένες γυναίκες – η μαντάμ Ρολλάν, η Σαρλότ Κορνταί – έδρασαν με ηρωισμό και αυτοθυσία κατά την διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Επικαλούνταν, όμως, μάλλον τον Πλούταρχο («του Κάτωνα [την] θυγατέρα»), παρά την αναρχική μοναξιά της εξέγερσης της Αντιγόνης. Τόσο ο λαϊκιστικός θρύλος όσο και η εχθρική προπαγάνδα τονίζουν τον ρόλο των γυναικών στην Παρισινή Κομμούνα, των γυναικών που πολεμούσαν στα οδοφράγματα και προσπαθούσαν να προστατέψουν τα σώματα των αντρών και των γιων τους από την μανία των νικητών. Η ανάμνηση αυτών των «κόκκινων μεγαιρών», αυτών των *Pétroleuses*, κυνηγά τους Γάλλους πολιτικούς αρθρογράφους και συντηρητικούς στοχαστές, που παραμένουν μέχρι σήμερα «συνήγοροι του Κρέοντα». Στα τέλη της δεκαετίας του 1870 και στις αρχές της δεκαετίας του 1880, οι γυναίκες θα παίξουν θεαματικό ρόλο στους ρωσικούς μηδενιστικούς κύκλους, στις τρομοκρατικές επιθέσεις κατά του καθεστώτος από την οργάνωση *Zemlya i Volya* («Γη και Ελευθερία»). Υποψιάζομαι ότι η δίκη της Βέρας Ζάσουλιτς (Vera Zasulich) είχε εγείρει περιστασιακούς παραλληλισμούς με την Αντιγόνη και αναφορές σε αυτήν. Ωστόσο, μόνο πολύ πρόσφατα, με την «γυναικεία απελευθέρωση», ανασκευάζεται η φρόνιμη στάση της Ισμήνης, η υπέρ της Ισμήνης «προκατάληψη» στις δυτικές πραγματεύσεις του μύθου της Αντιγόνης.

Στην Γερμανία, το 1967, το Living Theatre (από την Νέα Υόρκη) ανέβασε για πρώτη φορά την δική του «αναρχοειρηνιστική» διασκευή της Αντιγόνης των Σοφοκλή, Χαίλντερλιν και Μπρεχτ. Ανάμεσα σε αυτές τις δυο ηρωίδες, μια ξανθιά, αισθησιακή Ισμήνη και μια ασκητική, μελαχρινή Αντιγόνη, διχάζεται ολόκληρη η γκάμα των διαθέσιμων πολιτικών στάσεων: η αποδοχή ή η άρνηση. Η Αντιγόνη τής Τζούντιθ Μαλίνα (Judith Malina) είναι η ενσάρκωση της για χιλιετίες βιαζόμενης, υπό κηδεμονίαν και αποκλεισμένης γυναικείας φύσης. Κανένας άντρας δεν θα μπορούσε να αναλάβει την αποστολή της ή να συναγωνισθεί την δική της νηφάλια απόγνωση. Η αρσενική τύφλωση και βαρβαρότητα έχουν φέρει την ανθρωπότητα στο χείλος της αυτοκαταστροφής. Είναι καιρός να δράσουν οι γυναίκες, να επιβάλουν την αναρχική, άμετρη ζωή στις συμβάσεις του θανάτου, που τις ενσαρκώνουν οι πόλεμοι, ο καπιταλισμός και οι «αρχές της πραγματικότητας», οι κυριαρχούμενες από το αρσενικό. Ο άγριος βακχικός κύκλιος χορός που συνοδεύει και, ως εκ τούτου, αποκρύπτει την εκτέλεση της Αντιγόνης στην παράσταση του Living Theatre, συμβολίζει την ψευδεπίγραφη ένωση ανδρών και γυναικών στην παραδοσιακή κοινωνική τάξη. Μόνον η αυθεντική απελευθέρωση των γυναικών, μόνον η ριζική απόρριψη του «notre sexe imbécile» της Ισμήνης, θα θραύσει αυτόν τον κύκλο της κόλασης.

Η κινηματογραφική εκδοχή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Γιώργο Τζαβέλλα (1961) είναι πλήρης επικής οργής και μανίας, αλλά η ερμηνεία της Ειρήνης Παπά παραμένει παραδοσιακή. Στην ταινία της Καβάνι *I Cannibali*, εννέα χρόνια αργότερα, το γυναικείο κίνημα είναι επιθετικά έκδηλο. Η Αντιγόνη, κόρη ενός «συνταγματάρχη» ελληνικού ή λατινοαμερικανικού τύπου, που κατατατυραννεί την πόλη, επιδιώκει να ηγηθεί μιας λαϊκής εξέγερσης. Στο πλευρό της είναι ο μυστηριώδης, σχεδόν απροσδιορίστου φύλου χίπης, που υποδύεται τον Τειρεσία. Όμως, η Αντιγόνη προηγείται της εποχής της και αυτό την καταδικάζει.

Οι «Μιλανέζοι», δηλ. οι πολίτες της νεώτερης μητρόπολης, προτιμούν την ασφάλεια του δεσποτισμού. Οι άνδρες αποδεικνύονται ανάξιοι των γυναικών, που θα τους οδηγούσαν στην ελευθερία.

Το σενάριο του Χάινριχ Μπελ για την ταινία *Der Herbst in Deutschland* (1979) είναι μακράν το καλύτερο κολάζ του αρχαίου και του σύγχρονου, του διδύμου Αντιγόνης-Ισμήνης και του «γυναικείου ζητήματος». Το πρόβλημα είναι το εξής: άραγε μπορεί να προβληθεί στην τηλεόραση η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, την στιγμή που η «Φράξια Κόκκινος Στρατός» και η συμμορία Μπάαντερ-Μάινχοφ έχουν στην πράξη γονατίσει την χώρα, την στιγμή που πράξεις κτηνώδους τρομοκρατίας επιτελούνται στο όνομα της απόλυτης δικαιοσύνης; Η Ούλρικε Μάινχοφ (η Αντιγόνη;) φυλακισμένη, σχεδόν κυριολεκτικά θαμμένη ζωντανή στα κελιά της απομόνωσης, βρίσκει τρόπο να αυτοκτονήσει. Ο Αντρέας Μπάαντερ (ο Αίμων;) κάνει το ίδιο ένα χρόνο αργότερα. Το κράτος αρνείται να παραδώσει τα σώματά τους στις οικογένειές τους. Άραγε δεν δικαιολογείται ο Κρέων, όταν υπερασπίζεται την επιβίωση της κοινωνίας ενάντια σε ανελέητους δολοφόνους; Τι *πραγματικά* συνέβη στο κελί του θανάτου της Αντιγόνης; Στην παραβολή του Μπελ, όπως και στα περισσότερα μυθιστορήματά του, το κλειδί είναι οι γυναικείες φωνές. Οι Αντιγόνες βρίσκονται, τώρα, καθ' οδόν. Άραγε, έχει ακόμη θέση ανάμεσά μας η κλασική θηλυκότητα της Ισμήνης, η δική της αποφυγή του θανάτου;[116]

116. Πρβλ. G. Lukàcs, «Antigoné mellett-Isméné ellen», *Hid*, i (1968). Ο Λούκατς επιδίδεται σε αποκήρυξη της Ισμήνης, η οποία θα ήταν χρήσιμο να συγκριθεί με την απερίφραστη υπεράσπισή της στο W. Jäkel, «Die Exposition in der Antigonè des Sophokles», *Gymnasium*, lxviii (1961). Εδώ, η Ισμήνη δεν προσεγγίζεται ως απλή αντίθεση προς την Αντιγόνη, αλλά ως προσωπικότητα που η ηθική οπτική της δεν έχει τυφλωθεί από το κακό. Η Ισμήνη ορίζει το μέτρο της σώφρονος και ηθικής συμπεριφοράς, προς την οποία πρέπει να συγκρίνονται όλοι οι άλλοι χαρακτήρες. Η ίδια η εκτίμηση του Γαίκελ απηχεί τον H. Weinstock, που στο βιβλίο του *Sophokles* (Wuppertal, 1948) αξιολογεί την Ισμήνη ως μορφή «ηρωική» κατά τρόπο βαθιά γυναικείο. Εντούτοις, αυτήν ακριβώς

Σε ένα περίφημο άρθρο, ο Κουρτ φον Φριτς (Kurt von Fritz) υποστηρίζει με ρωμαλέα επιχειρήματα ότι στην συνηγορία του Αίμονα υπέρ της Αντιγόνης κανένα ιδιωτικό, ερωτικό στοιχείο δεν υπεισέρχεται[117]. Οποιοδήποτε τέτοιο στοιχείο θα εκχυδάιζε και θα υποβίβαζε σοβαρά το ηθικο-πολιτικό βελησνεκές της σύγκρουσης του Αίμονα με τον Κρέοντα. Ο Αίμων «χάνει τον πατέρα του» στην πορεία αυτής ακριβώς της υψηλής πολεμικής. Έχοντας αποτύχει να υπερτερήσει του τυράννου μπροστά στον τάφο, δεν έχει πλέον άλλη διέξοδο από την αυτοκτονία. Αυτή ακριβώς η ανιδιοτέλεια του Αίμονα, το γεγονός πως είναι ελεύθερος από κάθε προσωπικό πάθος, τον καθιστά μιαν από τις «χαριέστερες μορφές» του Σοφοκλή. Το περίφημο χορικό για τον Έρωτα (στ. 781 κ.ε.) δεν αναφέρεται στις σχέσεις μεταξύ Αίμονα και Αντιγόνης, παρά μόνο δυνάμει μιας κοινότυπης παρανόησης. Το χορικό υπογραμμίζει γι' άλλη μια φορά την μυωπία των Θηβαίων γερόντων και την πνευματική μοναξιά, μέσα στην οποία οι πρωταγωνιστές υφίστανται την μοίρα τους.

Άλλοι αναγνώστες έχουν δει στον έρωτα του Αίμονα για την Αντιγόνη και στο γεγονός ότι αυτός ο έρωτας είναι πιθανότατα

την απόδοση «ηρωισμού» επικρίνει ο I.M. Linforth, στο *Antigone and Creon* (University of California Publications in Classical Philology, 15, 5, 1961). Η Ισμήνη «αποτελεί μορφή που προκαλεί οίκτο, δεν μπορεί όμως κανείς να την αποκαλέσει ηρωική. Προτίθεται να χαραμίσει την ζωή της, σπρωγμένη από μια παρόρμηση της στιγμής. Δεν έχει, όμως, κανέναν υψηλότερο σκοπό. Δεν μπορεί να κάνει τίποτε για να σώσει την Αντιγόνη» (σ. 211). Από την άλλη μεριά, ο Donald Davie γράφει: «Ανέκαθεν συμπονούσα την... ηρωική, οδυνηρά λογική Ισμήνη», στο *Thomas Hardy and British Poetry* (London, 1973), 87. Η διαμάχη εξακολουθεί.

117. K. von Fritz, «Haimon's Liebe zu Antigone». Δημοσιευμένο για πρώτη φορά το 1934, αυτό το άρθρο περιλαμβάνεται στην συλλογή *Antike und moderne Tragödie* (Berlin, 1962).

αμοιβαίος, την κινητήρια δύναμη της καταστροφής. «Η απειλή του Αίμονα πως θα πεθάνει μαζί με τούτο το κορίτσι προέρχεται όχι μόνον από θυμό, αλλά και από βαθύ έρωτα»[118]. Η είσοδος του Αίμονα δίνει εντελώς διαφορετικό τόνο στο έργο. Το φέρνει κοντά στην «ρομαντική τραγωδία»[119]. Η αυτοκτονία του Αίμονα και της Αντιγόνης μέσα στον νεκρικό θάλαμο παραπέμπει αναπόφευκτα στον Ρωμαίο και στην Ιουλιέττα. Οι απεικονίσεις και τα *tableaux* του δέκατου ένατου αιώνα δείχνουν αυτή την αλληλεπικάλυψη.

Δεν είναι βέβαιο ότι οι «αρραβώνες» του γιου και διαδόχου του Κρέοντα και της θυγατέρας του Οιδίποδα είναι επινόηση του Σοφοκλή[120]. Οι *Fabulae* του Υγίνου, επιτομή του δεύτερου αιώνα μ.Χ. που απετέλεσε διαρκή πηγή έμπνευσης για τις λογοτεχνίες και την εικονογραφία της Ευρώπης, ενδεχομένως μας παραδίδουν την πλοκή της *Αντιγόνης* του Ευριπίδη. Ο Κρέων παραδίδει την Αντιγόνη στον Αίμονα, για να την τιμωρήσει εκείνος, γιατί τούτο ήταν αρχαϊκό προνόμιο του πρωτότοκου γιου ή του μέλλοντος συζύγου ή και των δύο: «Ille iam Haemoni filio cuius sponsa fuerat dedit interficiendam». Ο Αίμων, απρόθυμος να εκτελέσει την ποινή, στρέφεται εναντίον του πατέρα του. Η *Ιλιάδα* (Δ 394) μνημονεύει έναν γιο του Αίμονα. Τίποτε, όμως, δεν δικαιολογεί την πεποίθηση ότι μητέρα του είναι η Αντιγόνη. Ωστόσο, αυτές ακριβώς οι συγγενικές σχέσεις αποτελούν ένα από τα κύρια θέματα της ευριπίδειας *Αντιγόνης* – έργο από το οποίο δεν σώζονται παρά ελάχιστα αποσπάσματα και του οποίου την χρονολογική σχέση με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε. Ενδέχεται, εν τούτοις, η συντο-

118. G.H. Gellie, *Sophocles: A Reading* (Melbourne University Press, 1972), 44.

119. A.J.A. Waldock, *Sophocles the Dramatist* (Cambridge University Press, 1966), 125.

120. Πρβλ. την προσεκτική ανάλυση αυτού του «αρραβώνα», που ακριβέστερα αποδίδεται ως *accordailles* (λογοδόσιμο), στο P. Roussel, «Les Fiancailles d' Haimon et d' Antigone», *Revue des études grecques*, xxxv (1922).

μία του ρόλου του Αίμονα στον Σοφοκλή και η απροσδιοριστία των πράξεών του, παρά την δραματικότητά τους[121], να άφησαν περιθώριο για επινόηση στους μεταγενέστερους δραματουργούς, καθώς και σε αναγνώστες όπως ο Κίρκεργκωρ.

Το *La Thébaïde* του Ρακίνα δεν είναι έργο μεγάλων αξιώσεων. Πρόκειται για έργο πρωτόλειο, βαθιά επηρεασμένο από τον Ροτρού[122]. Αισθανόμαστε όμως να ανατέλλει η μαγεία της ωριμότητας. Ο Hémon, έχοντας στερηθεί την παρουσία της Antigone για να αποδείξει την σταθερότητα της αγάπης του (*ardente amitié*), σταλμένος από την Antigone για να αγωνισθεί στο πλευρό του Polynice, τώρα βρίσκεται στα πόδια της. Η Αντιγόνη ενδίδει στην θέρμη του πάθους του με συγκαλυμμένη μουσικότητα, η οποία, όπως και στα έργα της ωριμότητας του Ρακίνα, χάνεται σε κάθε μετάφραση:

> Je souhaitais, Hémon, qu'elle vous fit souffrir,
> Et qu'étant loin de moi quelqu'ombre d' amertume,
> Vous fit trouver les jours plus longs que de coutume...
>
> (Ευχόμουν, Αίμονα, η απουσία μου να σε κάνει να υποφέρεις,
> και, μακριά μου, κάποια σκιά πικρίας
> να σ' έκανε να βλέπεις τις ημέρες μεγαλύτερες απ' ό,τι είναι...)

Ο Hémon, σταλμένος από την Antigone να χωρίσει τους δυο αλληλοσπαρασσόμενους αδελφούς της, φονεύεται από την παράλογη μανία τους. Πεθαίνει στα χέρια του Créon, χαρούμενος (*trop heureux*) που γνωρίζει ότι ο θάνατός του επέρχεται για χάρη της αγαπημένης του. Η θυσία του οδηγεί σε μια μπαρόκ πε-

121. Πρβλ. την οξυδερκή εξέταση της απροσδιοριστίας του Αίμονος στο T. von Wilamowitz-Möllendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles* (Philologische Untersuchungen, 22, 1917), 21-3.

122. Μια εξαντλητική, παρά την τάση της για υπερβολικό εγκωμιασμό, κριτική-κειμενική πραγμάτευση του έργου βρίσκεται στο M. Edwards, *La Thébaïde de Racine* (Paris, 1965).

ριπλοκή. Ο Créon καταθέτει το διάδημα και τον έρωτά του στα πόδια της Antigone (χρόνια αργότερα, ο Σαιν Σιμόν θα στοχαστεί πονηρά γύρω από τους όχι και τόσο σπάνιους γάμους, για λόγους τάξεως και κληρονομιάς, ανάμεσα σε ηλικιωμένους θείους και παρθένες ανιψιές). Η απάντηση της Antigone απλώς συγκαλύπτει και κερδίζει χρόνο για την μοιραία απόφασή της-και πάλι καθαρός Ρακίνας:

> Adieu, nous ne faisons tous deux que nous gêner,
> Je veux pleurer, Créon, et vous voulez regner.
>
> (Αντίο, το μόνο που κάνουμε είναι να ενοχλούμε ο ένας τον άλλον,
> Εγώ θέλω να κλάψω, Κρέοντα, κι εσύ να κυβερνήσεις.)

Ωστόσο, η υπόθεση τελειώνει με μια μετάπτωση του ύφους αντάξια ενός Σενέκα. Ο Créon απειλεί να καταδιώξει την Antigone ως τον Άδη, όπου, «αιώνιο αντικείμενο του μίσους της», θα παραμένει αντίζηλος του γιου του.

Ο Αλφιέρι (Alfieri) είχε ένα «χειροπιαστό σχέδιο» για την Ιταλική γλώσσα – ήταν αποφασισμένος να δώσει ευρωπαϊκή διάσταση στην νεώτερη λογοτεχνία της – και για το σύγχρονό του δράμα, στο οποίο προσπαθούσε να ξαναδώσει τον υψηλό χαρακτήρα και την διδακτική αποτελεσματικότητα των κλασικών. Οι τραγωδίες του Αλφιέρι, με την ηθελημένη διανοητικότητά τους, μοιάζουν πολύ με αυτές του Βολταίρου, τον οποίο μελετούσε επιμελώς. Η *Αντιγόνη* του, που γράφτηκε στο Τορίνο το 1776 και ανέβηκε για πρώτη φορά στην Ρώμη το 1782 από ευγενείς ερασιτέχνες ηθοποιούς με τον Αλφιέρι στον ρόλο του Creonte[123], σχεδόν προϋποθέτει να γνωρίζει ο αναγνώστης τον *Polinice* (επίσης γραμμένον το 1776). Σε αυτό το έργο φανερωνόταν ότι ο Creonte έσπρωξε τους δυο αδελφούς στην αδελφο-

123. Η πολύτομη μελέτη του Paul Sirven για τον Αλφιέρι είναι σχεδόν αφόρητα φλύαρη και φιλοπαίγμων. Ωστόσο, ο τόμ. iii, *Vittorio Alfieri* (Paris, 1938), περιέχει αρκετό συναφές προς το θέμα υλικό. Πρβλ. ιδιαιτέρως σσ. 8-47.

κτόνο σύγκρουση, προκαλώντας έτσι τον όλεθρο του Οίκου του Οιδίποδα και την δική του ανάρρηση στον θρόνο. Εξ ου και το άγριο μίσος της Antigone του Αλφιέρι για τον θείο της. Όμως ο Creonte είναι αποφασισμένος να παντρέψει τον Emone, εδραιώνοντας έτσι την νομιμότητα της δυναστείας του. Αυτή η διαμόρφωση απορρέει κατευθείαν από τον *Oreste* του Βολταίρου, η δε Βολταιρική Élèctre είναι το πρότυπο για την άτεγκτη ηρωίδα του Αλφιέρι.

Ο Αλφιέρι, όμως, είναι ποιητής, και υπάρχουν γνήσιοι τόνοι στον απεγνωσμένο έρωτα της Antigone και του Emone. Πώς θα μπορούσε η σκιά του βασανισμένου Edipo να υποφέρει την ένωσή τους, πώς θα την ανεχθεί ο Creonte, μόλις πληροφορηθεί την ανταρσία της Antigone; Αυτές οι δύο μαινόμενες παρουσίες βαρύνουν πάνω στους καταδικασμένους εραστές. «Misero padre, padre inuman» – αυτές οι δυο φράσεις ακούγονται σαν σφυριές σε ολόκληρο τον διάλογο. Ο έρωτας και ο θάνατος εξισορροπούνται με τρόπο που, ἀπό την μια, είναι εξ ολοκλήρου παραδοσιακός – το «Lascia ch'io mora, se davver tu m'ami» («άσε με να πεθάνω, αν στ' αλήθεια μ' αγαπάς») θα μπορούσε κάλλιστα να είναι στίχος του Πετράρχη – και από την άλλη, προαναγγέλλει τις εντάσεις του ρομαντισμού. Ο Emone του Αλφιέρι δεν είναι ιδιαίτερα δεινός διαλεκτικός. Απειλεί τον Creonte με την δύναμη του σπαθιού του. Καταφρονεί «τον βασιλέα, τον πατέρα, τον άντρα». Στο μελοδραματικό τέλος, η ξαφνική θέα του πτώματος της Antigone τον συντρίβει, παραλύει την ορμή του για εξέγερση. Μόνον έναν τρόπο έχει πια να εκδικηθεί τον Creonte: «Ecco, a te rendo il sangue tuo» («Ιδού, σου επιστρέφω το ίδιο σου το αίμα»).

Δεν θυμίζει όπερα μόνον η γλώσσα του Αλφιέρι· την θυμίζει και ο τρόπος που οργανώνεται η δράση, φωνητικά, σε μονολόγους που μοιάζουν με άριες, σε ντουέτα κλιμακούμενης έντασης, σε μαχητικά τρίο. Από την *Antigona* του Τζιουζέπε Μαρία Ορλαντίνι (Giuseppe Maria Orlandini) (1718, 1727) μέχρι την

μουσική επένδυση του Ροσσίνι στον *Edipo a Colono*, σχεδόν ακριβώς εκατό χρόνια αργότερα, το θέμα της Αντιγόνης αποτελεί «σταθερά» του λυρικού ρεπερτορίου. Ένας κατάλογος, έστω πολύ επιλεκτικός, δεν θα μπορούσε να αγνοήσει τις «Αντιγόνες» ή τους «Κρέοντες» του Μπαλντάσαρε Γκαλούπι (Baldassare Galuppi) (1751), του Τζιοβάνι Μπατίστα Κάζαλι (Giovanni Batista Casali) (1752), του Τζουζέπε Σκαρλάττι (Giuseppe Scarlatti) (1756), του Φερντινάντο Γκασπάρο Μπερτόνι (Ferdinando Gasparo Bertoni) (μια *Antigona* το 1756, ένας *Creonte* το 1776), του Μικέλε Μορτελάρι (Michele Mortellari) (1776), του Νικολό Αντόνιο Τζινγκαρέλι (Niccolá Antonio Zingarelli) (που έκανε την μουσική επένδυση της *Antigone* του Μαρμοντέλ το 1790), του Πέτερ φον Βίντερ (Peter von Winter) (1791), του Φραντσέσκο Μπιάνκι (Francesco Bianchi) (1796) και του Φραντσέσκο Μπαζίλι (Francesco Basili) (1799). Από αυτά τα ξεχασμένα έργα, η *Antigone* του Τομάζο Τραέτα (Tommaso Traetta), που πρωτοπαρουσιάσθηκε στην Πετρούπολη το 1772, θεωρήθηκε ομόφωνα ως η κορυφή της opera seria, ο δε *Oedipe à Colone* του Αντόνιο Σακίνι (Antonio Sacchini), που η πρεμιέρα του έλαβε χώραν το 1787, μετά τον θάνατο του συνθέτη, συνέχισε να παίζεται στην Όπερα του Παρισιού μέχρι το 1844 και επαναλήφθηκε στην Νάπολη το 1977. Μόνο μια λεπτομερής έρευνα θα μπορούσε να δείξει μέχρι ποιου σημείου οι μπαρόκ και νεοκλασικές λυρικές εκδοχές τονίζουν το δίπολο Αντιγόνη-Αίμων και πόσο πολύ κερδίζει σε σπουδαιότητα ο Αίμων, απλώς από το γεγονός ότι ο ρόλος του στον θίασο είναι αυτός του «πρώτου τενόρου»[124]. Κατ' επανάληψιν, η Αντιγόνη και ο Αίμων, που η

124. Δεν διαθέτουμε καμία πλήρη καταγραφή των οπερών με θέμα την Αντιγόνη κατά τον δέκατο έβδομο και τον δέκατο όγδοο αιώνα. Οι σύντομοι κατάλογοι των S. Fraisse, *Le Mythe d'Antigone* (Paris, 1974), και W. Schadewaldt (ed.), *Sophokles Antigone* (Frankfurt-on-Main, 1974) είναι αναξιόπιστοι, αν μη τι άλλο λόγω του ότι συγχέουν την Αντιγόνη με τον Αντίγονο, εντελώς διαφορετικό μυθολογικό χαρακτήρα, θέμα ενός εξαιρετικά δημοφιλούς λιμπρέττου του

σοφόκλεια τραγική οικονομία τους κρατά αυστηρά χωριστά, συνάδουν σε *cantilenas* και ντουέτα απελπισμένης έκστασης, φρούδων ελπίδων και αποχαιρετισμών.

Πολύ αργότερα, αυτή η δίχως μέλλον ένωση θα βρει την λυρική της τελείωση σε ένα από τα πλέον παράξενα κείμενα του όλου δραματολογίου: το *Der Tod der Antigone* του Χιούστον Στιούαρτ Τσάμπερλαιν (Houston Steward Chamberlain)[125]. Χωρισμένη από τον εραστή της, η Αντιγόνη ενστερνίζεται έναν βαγκνερικό *Liebestod*, έναν θάνατο εντός του έρωτος και δια του έρωτος. Ο ρυθμός της, τα ίδια της τα λόγια σχεδόν, είναι τα λόγια της Ιζόλδης. «Όποιος σαν την Αντιγόνη έζησε, δεν μπορεί άλλο πια να ζήσει. Όποιος σαν την Αντιγόνη αγάπησε, ξανά δεν μπορεί ν' αγαπήσει». Ξαφνικά κάνει την εμφάνισή του ο Αίμων μέσα στην σκοτεινιά του ταφικού σπηλαίου (η τελική σκηνή της *Aida* του Βέρντι δεν απέχει πολύ). Οι εραστές αντηχούν ο ένας την φωνή του άλλου, την εκστατική λαχτάρα τους, την δίψα τους για θάνατο. Ο Κρέων, όπως και ο βασιλιάς Μαρκ, θα φτάσει πολύ αργά για να διακόψει τον εκστατικό τους ύπνο.

Στο «*Απόσπασμα μιας Αντιγόνης*» του Μάθιου Άρνολντ, ο Haemon έχει έναν τρόπο να μιλά που δεν μας είναι οικείος. Κατηγορεί απεγνωσμένα, όχι τον Creon, αλλά την Antigone! Η επαφή της με τον θάνατο τον απωθεί, όπως, κατά τα φαινόμενα, απώθησε και τον ίδιο τον Άρνολντ).

> Όχι, όχι, γέροντες, δεν καταριέμαι τον Κρέοντα!
> Θρηνώ, Θηβαίοι,
> Έναν από τον Κρέοντα πολύ πιο άσπλαχνο!

Metastasio. Αντίγραφα αρκετών από τα έργα που παραθέτουμε ανωτέρω βρίσκονται στην ασύγκριτη συλλογή του Fondazione Cini στην Βενετία. Πολλά άλλα έχουν, κατά τα φαινόμενα, χαθεί. Αξίζει να μελετηθεί το όλο θέμα, συμπεριλαμβανομένης και της εντυπωσιακής δημοτικότητας του υλικού της Αντιγόνης λίγο πριν την Γαλλική Επανάσταση και κατά την διάρκειά της.

125. Αυτό το έργο περιλαμβάνεται στα Drei Bühnenwerke (Munich, 1902), με εικονογράφηση του Adolphe Appia.

Γιατί αυτός, τουλάχιστον, σκοτώνοντάς την,
Υπέρτατο νόμο υπερασπίζεται·
Μα εσύ, θρασύτατη, πεισματική, ανελέητη!
Αλίμονο! Τίμησες περισσότερο από τον εραστή σου,
Ω Αντιγόνη,
Έν' άψυχο, ανίδεο, αχάριστο πτώμα.

Η ματιά των συγχρόνων είναι πιο ψυχρή. Ο Hémon του Ανούιγ είναι ένας καθ' όλα μέτριος τύπος. Τρομοκρατημένος από την μοναξιά, από την πλήρη ενηλικίωση, ικετεύει τον Créon να συνεχίσει να είναι ο πατέρας, ο προστάτης, ο σωτήρας από τα κακά όνειρα, που τον λάτρευε όταν ήταν παιδί. Ο Ανούιγ πετυχαίνει να γίνει πλήρως πειστικός στο ζήτημα της παιδικότητας. Ο Hémon, όταν στρέφεται στον Créon στην τελική φρίκη του νεκρικού θαλάμου, «n'a jamais tant ressemblé au petit garçon d'autrefois» («ποτέ δεν έμοιαζε τόσο στο μικρό παιδί που ήταν παλιά»). Στην άκρως πολιτικοποιημένη *Αντιγόνη* του Κεμάλ Ντεμιρέλ, που δημοσιεύθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1973, ο Αίμων παίζει όντως δυναμικότερο ρόλο. Είναι φιλελεύθερος, υπέρμαχος των εργατών στα ορυχεία κοβαλτίου, που στην εκμετάλλευση της υποδουλωμένης εργασίας τους βασίζει ο Κρέων τον πλούτο και την ισχύ του κράτους του, και τους οποίους ο Πολυνείκης είχε προσπαθήσει να ξεσηκώσει. Ο Αίμων είναι ένας πεφωτισμένος μηχανικός, λογικός και αξιοπρεπής. Πιέζει την Αντιγόνη να δραπετεύσει αμέσως μαζί του, για να αποφύγει την δίκη που της ετοιμάζει ο Κρέων. Ο Κρέων, που η στάση του απέναντι στην καταδίκη και την εκτέλεση της Αντιγόνης είναι αμφιταλαντευόμενη, προσφέρεται να παραιτηθεί. Προκαλεί τον Αίμονα να κυβερνήσει εκείνος με δημοκρατικές και προοδευτικές αρχές. Όταν ο Αίμων, βυθισμένος στην απόγνωση από τον θάνατο της Αντιγόνης, αυτοκτονεί, η ματαιότητα της πράξης του είναι αναμφίβολη.

Όμως, υπήρξε άραγε ποτέ ο Αίμων το βασικό αντικείμενο της μεγάλης δύναμης της αγάπης της Αντιγόνης;

Έχουμε ήδη παρατηρήσει ότι η ταυτότητα του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, καθώς και οι μεταξύ τους σχέσεις είναι σχεδόν αδύνατον να αποκρυπτογραφηθούν, έστω και από την άποψη των αρχαίων μύθων. Σε ορισμένες μυθογραφίες, αυτές οι δύο μορφές εμφανίζονται ως κατ' ουσίαν δομικές: αποτελούν τα αντιθετικά ή εναλλάξιμα μεταξύ τους στοιχεία ενός εποχιακού, δυναστικού τυπικού. Αλλού, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης καθίστανται φορείς διακεκριμένων χαρακτηριστικών, ο δε θρύλος τούς απονέμει διαφορετικά μερίδια ευθύνης για την καταστροφή της Θήβας. Οι σπαρτιατικές και ετρουσκικές παραδόσεις, όντας συνδεδεμένες με ζητήματα οικογενειακής καταγωγής, προσπάθησαν να σώσουν τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη από την αιμομικτική καταγωγή. Τους θεωρούν ως τέκνα γάμου που είχε συνάψει η Ιοκάστη με κάποιον άλλον μονάρχη, πριν ή και μετά την ένωσή της με τον Οιδίποδα. Στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, πρεσβύτερος είναι ο Πολυνείκης· στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, ο Ετεοκλής. Ετούτοις, και μάλιστα σχεδόν εξ υπαρχής (κι εδώ διαισθάνεται κανείς ότι και ο ίδιος ο Σοφοκλής βασίζεται σε μια πανάρχαιη προκατάληψη), το ενδιαφέρον εντοπίζεται μάλλον στον Πολυνείκη και όχι στον αδελφό του. Μόνον ο Αισχύλος αποδίδει κεντρικό ρόλο στον Ετεοκλή, στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας*[126]. Όπως και στους Πέρσες, αυτή η απόδοση είναι άκρως ενδεικτική της ενορατικής επίγνωσης που είχε ο Αισχύλος περί της ενοχής, της νηφάλιας ευλάβειας, με την οποία απεικονίζει τους αυτοτιμωρουμένους. Στις *Φοίνισσες* ο Ευριπίδης, ίσως ηθελημένα, αντισταθμίζει αυτήν την αισχύλεια επιλογή, δίνοντας την προτίμησή του στον Πολυνείκη. Κι αυτό, παρά το γεγονός ότι τα ονόματα δείχνουν πως στον αρχικό μύθο ο Ετεοκλής είναι καλός, ενώ ο Πολυνείκης κακός! Παρ' όλα ταύτα, είτε θεωρείται σφετεριστής τυφλωμένος από την *ἄτη* είτε θύμα της αθέτησης

126. Το έργο του Gabriel Legouvé *Étéocle* είναι αξιομνημόνευτο για τον τρόπο και την χρονολογία της πρεμιέρας του στο Théâtre de la République του Παρισιού, το 1799. Δεν είναι όμως παρά διασκευή των *Φοινισσῶν*.

υπόσχεσης από τον Ετεοκλή, είτε παριστάνεται ως ικέτης που αδίκως τον καταριέται έξω φρενών ο Οιδίπους είτε ως δολοπλόκος που επιχειρεί να παγιδεύσει τον τυφλό πατέρα του με σκοπούς καθαρά πολιτικούς, ο Πολυνείκης δεσπόζει στην παράδοση. Κι αυτό, όχι μόνο χάρη στον ρόλο που παίζει στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, αλλά αυτοδίκαια. Υπάρχουν όπερες και δράματα που φέρουν τον τίτλο «Πολυνείκης».

Αν και οι λειτουργίες του Πολυνείκη σε σχέση με τον Ετεοκλή, τον Οιδίποδα, τον Κρέοντα, τον πεθερό του Άδραστο, την σύζυγό του Αργία και τους έξι άλλους πολέμαρχους που πολιορκούν την Θήβα είναι πολλαπλές, τόσο δομικά, όσο και μυθοποιητικά, εντούτοις η σχέση του με την Αντιγόνη έχει ασφαλώς συγκεντρώσει την προσοχή των ερμηνευτών και των ποιητών. Ποια όμως είναι αυτή η σχέση;

Η παράδοση, κατά την οποία η Αντιγόνη θεωρείται ότι προτιμούσε τον Πολυνείκη από τον Ετεοκλή, *φαίνεται* γερά εδραιωμένη, ήδη από τότε που απηχείται στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ* (στ.1414-16) και στις *Φοίνισσες* (στ.163 κ.ε.). Οι πρώτοι ερμηνευτές επεσήμαναν το γεγονός ότι στην *Αντιγόνη* η Ισμήνη είναι αυτή που υποβάλλει το τελετουργικό θέμα της ταφής του Πολυνείκη. Αυτή λέει «να προσευχηθούμε ζητώντας την συγγνώμη των νεκρών», που το πνεύμα τους θα είναι ίσως καταδικασμένο να πλανάται χωρίς καταφύγιο. Η γλώσσα της Αντιγόνης είναι η γλώσσα της οικειότητας και της αμεσότητας. Σε έναν στίχο αμετάφραστο, όπου εκτίθεται ηθικά και μαρτυρεί την σφοδρότητα των αισθημάτων της (στ. 73), λέει ότι «θα αναπαυθεί στο πλευρό του Πολυνείκη», πλάι στον «αγαπημένο» [*φίλη μετ᾽ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα*]. Στον στίχο 81, η Αντιγόνη χρησιμοποιεί για τον Πολυνείκη το επίθετο *φιλτάτῳ*, «τον πιο αγαπημένο», «τον ακριβό». Στον κομμό της υπάρχει ένα εντυπωσιακό χωρίο: η Αντιγόνη, υπαινισσόμενη τον γάμο του Πολυνείκη με την Αργία, χαρακτηρίζει αυτόν τον σύνδεσμο μοιραίο για την ίδια. Όντας φειδωλό, το κείμενο μπορεί, και πιθανόν πρέπει, να εκλη-

φθεί ότι σημαίνει πως αυτή η ένωση με την Αργίτισσα βασιλοπούλα έφερε τους Επτά μπροστά στις πύλες των Θηβών. Μήπως όμως αυτό είναι μόνο το επιφανειακό νόημα; «Ποιος μπορεί, με το χέρι στην καρδιά, να αποφανθεί με κάθε βεβαιότητα αν ο Σοφοκλής επιθυμούσε – ή αν δεν επιθυμούσε – να αφήσει να εννοηθεί μια ιδιαίτερη σχέση βαθιάς στοργής μεταξύ Αντιγόνης και Πολυνείκη;»[127] Προς την αρχή του έργου, μια κρίσιμη ομοηχία εξαπολύει αντίλαλους που θα βαθύνουν κατά την διάρκεια της δράσης. Ο στίχος 26 μιλά για το πτώμα (*νέκυν*) του *Πολυνείκους*[128]. Η κατοπινή επίκληση της Αντιγόνης σε μια «κάθοδο στον θάνατο», για ένα «εν αγάπη ξανασμίξιμο με τους νεκρούς» (*νέκυες*), περιέχει με συγκεκαλυμμένο τρόπο το αγαπημένο όνομα. Η διατύπωση του Πεγκύ «la fraternelle et coupable Antigone» («η αδελφική και ένοχη Αντιγόνη», στο *Toujours de la grippe*, 1900) είναι μεστά διφορούμενη. Στο «*Sophokles und Brecht Dialog*» του Βάλτερ Γιενς (Walter Jens), που γράφηκε με αφορμή το ανέβασμα της Μπρεχτικής εκδοχής στην Καρλσρούη, το 1958, ο «Σοφοκλής» ομολογεί ότι δεν αγαπά και πολύ την δύσκολη ηρωίδα του και ότι στην πραγματικότητα δεν γνωρίζει και σπουδαία πράγματα για τα κίνητρά της. Ένα πράγμα γνωρίζει όμως με βεβαιότητα: «Αν αγαπά κανέναν η Αντιγόνη, αυτός είναι ο αδελφός της»[129].

Το θέμα της αιμομιξίας είναι αναπόσπαστο τμήμα της ελληνικής μυθολογίας, ακριβώς επειδή αυτή η μυθολογία κωδικοποιεί την πιθανόν σταδιακή και πλήρη συγκρούσεων εξέλιξη των συμβάσεων, των όρων και των αποσιωπήσεων (taboo) της συγγένειας. Και αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή, όπως έχω ήδη εισηγηθεί, οι «μορφές» που εμφανίζονται και δρουν στους «θεμε-

127. R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation* (Cambridge University Press, 1980), 130.

128. Πρβλ. M. S. Santirocco, «*Justice in Sophocles' Antigone*», *Philosophy and Literature*, iv, 2 (1980), 193.

129. W. Jens, *Zur Antike* (Munich, 1978), 419.

λιακούς» μύθους (τους μύθους της γλωσσικής συστηματοποίησης και της κοινωνικής διάταξης), είναι επίσης εκείνα τα «σχήματα λόγου», μέσα στα οποία και μέσα από τα οποία εκδηλώνονται και αρθρώνονται οι βαθιά ριζωμένες κατηγορίες του γένους, της αμοιβαίας σχέσης, της εξωγαμικής ή ενδογαμικής υπόστασης. Η ελληνική τραγωδία εμφανίζεται πολύ αργότερα. Αξιοποιεί τους μύθους στοχαστικά και (ιδίως στον Ευριπίδη) κριτικά. Παρ' όλα ταύτα, τα γόνιμα φανερώματα του πρωταρχικού χάους συνεχίζουν, όντως, να επιβάλλονται στους τραγικούς χαρακτήρες. Πίσω απ' αυτούς, απλώνονται τεράστιες οι σκιές. Σκιές τυλίγουν την σχέση Ορέστη-Ηλέκτρας, όπως την δραματοποιούν, με συναρπαστική ποικιλία προοπτικών και, ενδεχομένως, με αμοιβαία επαγγελματική επίγνωση μέχρις ενός σημείου, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Η τρελή λαχτάρα της Ηλέκτρας για τον Ορέστη, η λιποθυμία της στην (ψευδή) είδηση του θανάτου του, η αποκάλυψη της βαθμιαίας αναγνώρισης καθώς αδελφός και αδελφή συναντιούνται τελικά, είναι φορτισμένες με ερωτικές δυνατότητες. Σε μεγαλύτερον ή μικρότερο βαθμό, οι ποιητές και οι δραματουργοί, οι ζωγράφοι και οι συνθέτες έχουν αφήσει ελεύθερες αυτές τις δυνατότητες. Έτσι, μια ολόκληρη κληρονομιά διφορουμένων εμπλουτίζει τον αραχνοΰφαντο, αλλά αποπνικτικό αισθησιασμό της εκδοχής των Στράους-Χόφμανσταλ. Ο Ρίχαρντ Στράους είχε οξύτατη αντίληψη αυτής της πλημμυρίδας αισθημάτων ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες. Σε ένα γράμμα της 22ης Ιουνίου 1908, ζητά από τον λιμπρετίστα του να αφήσει μια ουσιαστική «χρονική ανάπαυλα», μια ασάλευτη έκσταση μετά την τριπλά επαναλαμβανόμενη, έκπληκτη, τρεμάμενη κραυγή «*Orest!*» της Ηλέκτρας. Ο ποιητής ανταποκρίθηκε:

> [flüsternd] Es rührt sich niemand. [zärtlich] O lass Deine Augen
> mich sehen. Traumbild, mir geschenktes! schöner
> als alle Träume! unbegreifliches entzückendes Gesicht, o bleib bei mir

lös nicht in Luft dich auf, vergeh mir nicht-
es sei denn, dass ich jetzt gleich sterben muss
und Du Dich anzeigst und mich holen kommst:
dann sterb ich seliger als ich gelebt!

([ψιθυριστά] Κανείς δεν κινείται [τρυφερά]. Ω, άφησε τα μάτια σου
να με κοιτάξουν. Εικόνα ονείρου, σε μένα χαρισμένη! Ωραιότερη
απ' όλα τα όνειρα! Ασύλληπτη, γοητευτική θέα, ω μείνε μαζί μου,
μη διαλυθείς στον αέρα, μη μου ξεθωριάσεις,
εκτός κι αν τώρα αμέσως να πεθάνω πρέπει
κι εσύ μου αποκαλύφθηκες κι έρχεσαι για μένα:
ευτυχέστερη τότε είναι να πεθάνω, απ' ό,τι έζησα!)

Αυτό που προκαλεί αμηχανία σε αυτό το χωρίο, έστω και ανεξάρτητα από την μεταξένια μουσική του Στράους, ο *Liebestod* που αναπόφευκτα διαφαίνεται, προέρχεται από το «vergeh mir nicht». Και τούτο γιατί στο ρήμα *vergehen* ενυπάρχουν ταυτόχρονα το «εφήμερο» και ο «βιασμός». Μόλις πριν λίγο η ρακένδυτη Ηλέκτρα είχε ζητήσει από τον ξένο «να μην περιεργάζεται με το βλέμμα του τα σκισμένα της ρούχα».

Αντίλαλοι και υπονοούμενα από τις μυθικές, δραματουργικές πραγματεύσεις του οίκου του Ατρέα μεταφέρονται στην *Αντιγόνη*, τουλάχιστον όσο και στην περίπτωση της Ηλέκτρας-Χρυσοθέμιδος. Το θέμα του Ορέστη, είτε εξ αποστάσεως είτε εκ ρητής αναλογίας, χρωματίζει το θέμα της αγάπης της Αντιγόνης για τον Πολυνείκη. Το ακραίο συμπέρασμα το αντλεί ένα αρχαίο σχόλιο στην *Θηβαΐδα* του Στατίου (XI. 371): «Propter amorem Polynicis dicitur enim cum eo concubisse». Αυτό το *dicitur* κινεί την περιέργεια: Ποιος είχε ερμηνεύσει έτσι τον θηβαϊκό κύκλο; Από πότε χρονολογείται αυτή η ανάγνωση; Ενδέχεται η ιδέα της αιμομιξίας μεταξύ αδελφού και αδελφής να είναι δομικά αναπόφευκτη στον χαρακτηρολογικό-σημασιολογικό ιστό των μορφών και των σημασιών του οιδιπόδειου κυκεώνα. Από αυτήν την άποψη, η ενδεχόμενη ένωση Αντιγόνης-Πολυνείκη, έστω κι αν είναι ξένη προς το πνεύμα και το γράμμα του Σοφοκλή, θα

ανήκε εν τούτοις στην λογική και την οικονομία της αναδρομής, την οποία βρίσκουμε σε πάμπολλους μύθους.

Απερίφραστες νύξεις περί αιμομιξίας (όπως αυτή του σχολιαστή), πολλώ δε μάλλον παραστάσεις της, είναι εξαιρετικά σπάνιες στις «Αντιγόνες». Συχνότατα, εντούτοις, στις συναντήσεις της Αντιγόνης με τον Πολυνείκη, η γλώσσα και η ατμόσφαιρα της αιμομιξίας είναι εν δράσει, ακριβώς κάτω από την επιφάνεια. Έχουμε δει ότι αυτό συμβαίνει με όλες τις εγελιανές αναγνώσεις του Σοφοκλή. Μπορούμε να δείξουμε την πίεση του κρυμμένου Απολύτου πάνω στην ρητορική επιφάνεια μιας σειράς γαλλικών δραματικών και φιλοσοφικών κειμένων.

Ο Ροτρού αξίζει να παρατεθεί εν εκτάσει. Το πεποικιλμένο, αλλά μετρικά ασταθές, ύφος του αφήνει μεγαλύτερο περιθώριο στις σεξουαλικές αποχρώσεις, απ' ό,τι η διαύγεια των νεοκλασικών που τον διαδέχονται. Η Αντιγόνη ικετεύει τον Πολυνείκη να παραιτηθεί από τις πολιτικο-στρατιωτικές του βλέψεις:

ANTIGONE. Voilà donc cette soeur qui vous était si chère,
Éconduite aujourd'hui d'une seule prière,
Et quoi! cette amitié qui naquit avec nous,
De qui, non sans raison, Étéocle est jaloux,
Et par qui je vois bien que je lui suis suspecte,
Ne pouvant l'honorer comme je vous respecte;
Cette tendre amitié reçoit donc un refus!
Elle a perdu son droit et ne vous touche plus!
Au moins si de si loin vous pouviez voir mes larmes,
Peut-être en leur faveur mettriez-vous bas les armes:
Car je n'oserais pas encore vous reprocher
Que vous soyez plus dur et plus sourd qu'un rocher.
Encore à la nature Étéocle défère;
Il se laisse gagner aux plaintes de ma mère;
Il n'a pas dépouillé tous sentiments humains,
Et le fer est tout prêt à tomber de ses mains:
Et vous, plus inhumain et plus inaccessible,
Conservez contre moi le titre d'invincible;
Moi dont le nom tout seul vous dût avoir touché,

Dont depuis votre exil les yeux n'ont point séché;
Moi qui, sans vous mentir, trouverais trop aisée
Quelque mort qui pour vous pût m'être proposée;
Moi malheureuse, enfin, qui vous prie à genoux,
Moins pour l'amour de moi que pour l'amour de vous.
POLYNICE. Si quelque sentiment demeure après la vie,
Que je vous saurais gré de me l'avoir ravie!
Plutôt, ma chère soeur, que de me commander
Ce que ma passion ne vous peut accorder,
Venez m'ôter ce fer, oui, venez; mais sur l'heure
Plongez-le dans mon sein et faites que je meure;
Pour vous ma déférence ira jusqu'au trépas;
Mais je ne saurais vivre et ne me venger pas.

(ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Να, λοιπόν, η αδελφή που σας ήταν τόσο αγαπητή,
οδηγημένη σήμερα εδώ από μία μόνο προσευχή,
και τι! τούτη η αγάπη που γεννήθηκε μαζί με μας,
γι' αυτήν, όχι χωρίς λόγο, ζηλεύει ο Ετεοκλής
και γι' αυτήν καλά γνωρίζω ότι με υποπτεύεται
που δεν μπορώ κι αυτόν να τιμώ όπως εσάς σέβομαι·
αυτή λοιπόν η τρυφερή φιλία άρνηση συναντά!
Έχασε τα δίκαιά της και πλέον δεν σας συγκινεί!
Τουλάχιστον, αν από τόσο μακριά μπορούσατε να δείτε τα δάκρυά μου,
Ίσως, για χάρη τους, καταθέτατε τα όπλα.
Γιατί δεν θα τολμούσα ακόμη να σας κατηγορήσω
πως είστε κι από βράχο πιο σκληρός και πιο κουφός.
Προς το παρόν ο Ετεοκλής υποχωρεί μπροστά στην φύση·
Αφήνεται να νικιέται από τους θρήνους της μητέρας μου.
Δεν έχει παραμερίσει όλα τ' ανθρώπινα αισθήματα.
Και το σπαθί είν' έτοιμο να πέσει από τα χέρια του
κι εσείς, πιο απάνθρωπος και πιο απρόσιτος,
κρατάτε απέναντί μου την στάση του ανίκητου.
Εγώ, που τ' όνομά μου μόνο θα 'πρεπε να σας έχει συγκινήσει,
που τα μάτια μου δεν στέγνωσαν αφ' ότου εξορισθήκατε·
εγώ, που στ' αλήθεια θα 'βρισκα πολύ απλό
έναν θάνατο για σας να μου 'χει επιβληθεί·
εγώ η δύστυχη, που πέφτω στα γόνατα και σας εκλιπαρώ,
Όχι για την αγάπη την δική μου, μα για την αγάπη σας.
ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ: Αν κάποιο αίσθημα μένει και μετά τον θάνατό μας,
πόσο θα σας ήμουν ευγνώμων αν μου στερούσατε την ζωή!

Αντί, ακριβή μου αδελφή, να με προστάζετε
αυτά που το πάθος μου δεν μπορεί να σας χαρίσει,
ελάτε, πάρτε μου τούτο το σπαθί, ναι, ελάτε· αλλά, συνάμα,
βυθίστε το στο στήθος μου, κάντε με να πεθάνω·
σε σας η υπακοή θα φτάσει μέχρι θανάτου·
μα δεν μπορώ να ζήσω και να μην εκδικηθώ).

Amitié, tendre amitié, respect, titre d' invincible, ravie, déférence είναι όροι και εκφράσεις που ανήκουν στην μπαρόκ πολιτική του έρωτα, στην χαρακτηριστική αυτή αλληλεπικάλυψη της ερωτικής τέχνης της πειθούς με την δημόσια τέχνη του πείθειν. Η γλώσσα και η χειρονομία της λεπίδας του ξίφους – που είναι έτοιμο να χτυπήσει, να το αδράξει το αγαπημένο πρόσωπο, να το βυθίσει στο στήθος του αγαπημένου ή της αγαπημένης – είναι συμβάσεις φαλλικές. Δεν υπάρχει ακροατής του δέκατου έβδομου αιώνα που δεν θα αντιλαμβανόταν αμέσως την βαθιά *galanterie* της έκκλησης της Αντιγόνης, που δεν θα καταλάβαινε την ζήλεια του Ετεοκλή. Το διττό επίπεδο, ερωτικό και αδελφικό, που μορφοποιεί όλον αυτόν τον μονόλογο, αποδίδεται τέλεια από την ρέουσα κίνηση και την αμφισημία της φράσης της Αντιγόνης «Moins pour l'amour de moi que pour l'amour de vous» – εδώ, όπου το διπλό νόημα του «de» δίνει στην αγάπη είτε νόημα συγγενικής αυτοθυσίας είτε ερωτικό ή και τα δύο.

Ο Μαρί-Ζοζέφ Σενιέ (Marie-Joseph Chénier), που επέζησε του πολύ σημαντικότερου αδελφού του (του ποιητή Αντρέ Σενιέ [André Chénier]), υπήρξε το στολίδι της πολιτιστικής γραφειοκρατίας, τόσο της επανάστασης, όσο και της αυτοκρατορίας. Οι απομιμήσεις του Σοφοκλή που έγραψε, δημοσιεύθηκαν μετά θάνατον, το 1820, αλλά είναι βέβαιο πως είχαν συντεθεί πολύ πριν. Με τρόπο χαρακτηριστικό της αισθητικής της δεκαετίας του 1790 και της ναπολεόντειας περιόδου, ο *Oedipe-Roi*, ο *Oedipe à Colone* και η ημιτελής *Électre* προσπαθούν να συνδυάσουν τα ιδεώδη του ριζοσπαστικού διαφωτισμού με τα ιδεώδη μιας αναβιωμένης χριστιανο-στωικής ευσέβειας. Η Antigone, που ενσαρκώνει την θυγατρι-

κή συμπόνια και την οικουμενικότητα της αγάπης, συμφιλιώνει τον Oedipe με τον Polynice. Παρά την στιγμή αυτή της χάριτος, όταν ο Polynice μπαίνει στον ιερό περίβολο του Κολωνού, βρίσκεται αντιμέτωπος με το φρικτό όραμα του αδελφοκτόνου του μέλλοντος. Ο παραλληλισμός με την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, την στιγμή που ο Ορέστης αντιλαμβάνεται τις Ερινύες, είναι αναπόφευκτος. «Άνοιξέ μου την αγκαλιά σου, αδελφή μου, υπερασπίσου με», κραυγάζει ο Polynice. Η αγκαλιά της Antigone τού είναι ανοιχτή. Εκείνη μπορεί, σαν άλλη Ιφιγένεια, να καταπραΰνει τους φόβους του. Η Antigone πιέζει τον Polynice να μείνει στο πλευρό της, να βάλει όλη την Ελλάδα ανάμεσα σ' αυτόν και την μοιραία Θήβα. Εκείνος δεν μπορεί να το κάνει, αλλά ξέρει πως «Du moins sur mon tombeau je sentirai tes pleurs» («Τουλάχιστον στον τάφο μου θα νιώθω τα δάκρυά σου»). Δεν υπάρχει καμιά ιδιαίτερη επινόηση ή έμπνευση εδώ· απλώς η επικύρωση της «ιδιαίτερης σχέσης βαθιάς στοργής» που συνδέει την Αντιγόνη με τον Πολυνείκη στην κύρια παράδοση.

Στις 2 Ιανουαρίου 1933 ο Ζιντ (Gide) έγραφε στο ημερολόγιό του: «Στους αστεϊσμούς, τις κοινοτοπίες και τις απρέπειες του έργου μου υπάρχει κάτι σαν διαρκής ανάγκη να κρατώ σε εγρήγορση το κοινό· έχετε το έργο του Σοφοκλή κι εγώ δεν έρχομαι ως αντίζηλος· την συγκίνηση την αφήνω σ' εκείνον· ιδού, όμως, αυτό που ο Σοφοκλής δεν μπόρεσε να δει ή να καταλάβει και που, παρ' όλα αυτά, προβάλλεται από το θέμα του· και που εγώ το καταλαβαίνω, όχι γιατί είμαι εξυπνότερος, αλλά γιατί ανήκω σε άλλη εποχή· και προτίθεμαι να σας κάνω να δείτε την ανάποδη όψη του σκηνικού, με κίνδυνο να πληγώσω τα αισθήματά σας, διότι ούτε με ενδιαφέρουν ούτε απευθύνομαι σε αυτά. Δεν προτίθεμαι να σας κάνω να φρίξετε ή να κλάψετε, αλλά να σκεφτείτε». Αυτό το οιονεί μπρεχτικό πρόγραμμα αναφέρεται στον *Oedipe* του Ζιντ, που γράφηκε το 1930 και ανέβηκε δύο χρόνια αργότερα. Το έργο δεν άρεσε. Το ξηρό χιούμορ και ο υπερβολικά εγκεφαλικός χαρακτήρας του φάνηκαν αυθαίρετα.

Πού είχε πάει το υψηλό μεγαλείο του θέματος, που το αισθανόμαστε ακόμη και στα συχνά παρωδιακά *pastiches* του Κοκτώ;

Ενδέχεται τα μυθιστορήματα, οι παραβολές, τα θεατρικά του Ζιντ να έχουν ένα και μόνο βασικό ελατήριο: το «μίσος κατά της οικογένειας», όπως διακηρύσσει ένας από τους γνωστότερους αφορισμούς του. Ή μάλλον, ενδέχεται το ελατήριό τους να είναι η παρόρμηση να δώσει «λογοτεχνική», κυριολεκτική, και συνεπώς ειρωνική, μορφή στις δυνατότητες συνεύρεσης μεταξύ των ανθρώπων – αιμομιξία, ομοφυλοφιλία, εγκληματική κρυφή ερωτική συμπαιγνία – που τα ταμπού της οικογενειακής ζωής και των κοινωνιών, των βασισμένων στην οικογένεια, τα έχουν διαστρεβλώσει ή απωθήσει (*refouler* είναι μια από τις ελάχιστες λέξεις του Φρόυντ που παραδέχεται ο Ζιντ). Ο οίκος των Λαβδακιδών συναινεί σε οποιανδήποτε στρατηγική τέτοιου είδους.

Η Antigone του Αντρέ Ζιντ είναι μια από εκείνες τις νέες γυναίκες με την λάμψη του εγκλεισμού, που συναντούμε και στην *Symphonie pastorale* και στο *La Porte étroite*. Ο «εγκλεισμός» της είναι κυριολεκτικός: η Antigone θέλει να γίνει καλόγρια, να επιστρέψει σε εκείνες που της δίδαξαν τον δρόμο του Θεού. Ο Polynice του Ζιντ, αντιθέτως, είναι ένας εκκολαπτόμενος αμοραλιστής:

ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ: Άκου, Αντιγόνη... Μην κοκκινίσεις μ' αυτό που θα σε ρωτήσω.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Κοκκινίζω, λοιπόν, εκ των προτέρων. Ρώτα με όμως, να δούμε.

Π: Απαγορεύεται να παντρευτεί κανείς την αδελφή του;

Α: Ασφαλώς και απαγορεύεται, και από τους ανθρώπους και από τον Θεό.

Γιατί όμως με ρωτάς;

Π: Γιατί, αν μπορούσα να σε παντρευτώ ολοκληρωμένα, νομίζω πως θα μπορούσα να αφεθώ να με οδηγήσεις στον Θεό σου.

Α: Πώς, κάνοντας το κακό, μπορεί κανείς να ελπίζει πως θα επιτύχει το καλό;
Π: Καλό, κακό... Μόνο αυτές τις λέξεις έχει το στόμα σου.
Α: Ούτε μια λέξη δεν φτάνει στα χείλη μου, που να μην ήταν πρωτύτερα στην καρδιά μου.

Πρόκειται για κομβικό διάλογο, όχι μόνο σε ό,τι αφορά την εκδοχή του Ζιντ περί των σχέσεων Αντιγόνης-Πολυνείκη, αλλά και αν θυμηθούμε ολόκληρη την αναζήτηση του Ζιντ για μια ηθική της αλήθειας, πέρα από τα συμβατικά κριτήρια του καλού και του κακού.

Λίγο μετά από αυτόν τον διάλογο, ο Ετεοκλής εκμυστηρεύεται στον Πολυνείκη ότι ψάχνει «στα βιβλία», δηλαδή στην ελεύθερη άσκηση της θεωρητικής σκέψης, κάποια ελευθεριότητα, κάποια «επιδοκιμασία της απρέπειας», που να του επιτρέψει να κοιμηθεί με την Ισμήνη. Η συμμετρία του σκανδάλου είναι πλήρης. Ο Οιδίπους έχει ακούσει τυχαία τους γιους του. Η αντίρρηση που φέρνει στις επιθυμίες του είναι καθαρός Ζιντ: «Αυτό που είναι υπερβολικά κοντά μας, δεν είναι ποτέ επωφελής κατάκτηση. Για να μεγαλώσει κανείς, πρέπει να κοιτάει μακριά». Η ειρωνεία είναι κοφτερή. Αυτό που κατέκτησε ο Οιδίπους ήταν ό,τι πιο κοντινό υπάρχει. Διορατικότητα θα αποκτήσει μόνον όταν τυφλωθεί.

Η πληθωρικότητα του Ροτρού και η λιτότητα του Ζιντ αποτελούν εναλλασσόμενες σταθερές στην γαλλική ρητορική. Η ερμητική δεξιοτεχνία του «σημειωτικού», του «αποδομητικού» κινήματος στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 μπορούν, νομίζω, να θεωρηθούν ως επανάληψη του μπαρόκ, ενός μπαρόκ, όμως, ενισχυμένου με τα λεκτικά παιχνίδια και την ψυχολογική εκλέπτυνση των υπερρεαλιστών. Οι «Γκονγκοριστές», οι *précieux* (εκλεκτοί) του δέκατου έκτου και του δέκατου έβδομου αιώνα, θα απολάμβαναν την απόκρυφη θήρα, στην οποία επιδίδεται ο Ντεριντά με τους μύθους και τα κείμενα. Θα αναγνώριζαν τους

λαβυρίνθους, τους δαιδάλους, τις στοές με τους καθρέφτες, με τα οποία αυτός τυλίγει και θραύει τις εδραιωμένες σημασίες.

Έχω ήδη αναφερθεί στο *Glas* και στα αραβουργήματα που υφαίνει ο Ντεριντά γύρω από αυτό που το ορίζει και χρησιμοποιεί ως πρό-φαση (προ-κείμενο: pre-text), στην σοφόκλεια *Αντιγόνη* και στις «Αντιγόνες» του Χέγκελ. Η ντεριναϊκή ερμηνεία της αδελφοκτόνου λειτουργίας του Ετεοκλή και του Πολυνείκη παραπέμπει στον θάνατο του αδελφού του Χέγκελ στην Ρωσία, το 1812. «Πώς μπορούν δύο όντα του ιδίου φύλου να συγκατοικούν στο ίδιο σπιτικό;» ρωτά ο Ντεριντά, παίζοντας με την αμφίβολη εξίσωση του «σπιτιού» και του «τάφου» στην λέξη *οἶκος*. «Σε μια στιγμή αντιπαράθεσης οι δύο αδελφοί δεν μπορούν παρά να αλληλοσκοτωθούν... αναγκαστικά θα πέσει ο ένας πάνω στον άλλον» (η λέξη *s'abattre sur* είναι συγκεκαλυμμένα σκανδαλιστική, λόγω του ότι έχει και παθητικές και ενεργητικές, πολεμικές και, πιθανόν, ερωτικές συμπαραδηλώσεις)[130]. Η Αντιγόνη, τώρα, πρέπει να σώσει το πτώμα του Πολυνείκη από την «πιθανόν κανιβαλιστική βία των ασυνείδητων επιθυμιών αυτών που επιβίωσαν»[131]. Ωστόσο, η ευσέβειά της δεν είναι απλώς ευσέβεια γενικευμένη· δεν αντιπροσωπεύει μόνο την υπερβατική θηλυκότητα που καθιστά τις γυναίκες φύλακες της σάρκας των ανδρών. «Antigone est aussi le frère ennemi d' Étéocle» («η Αντιγόνη είναι επίσης ο εχθρός αδελφός του Ετεοκλή») – ο δε όρος *frère ennemi* αποτελεί σαφή υπαινιγμό στην *Thébaïde* του Ρακίνα[132]. Η θανάσιμη εγγύτητα της Αντιγόνης στον Πολυνείκη δεν είναι, όπως διατεινόταν ο Χέγκελ, ένα καθόλου ον. Είναι απεναντίας «une singularité singulière» («μια μοναδική μοναδικότητα»). Ο πατέρας και η μητέρα είναι στον Άδη. Τον Ετεοκλή τον έχει πάρει από την Αντιγόνη το κράτος. Της απομένει μόνον ο Πολυνείκης. Η ορφάνια και η αγάπη

130. J. Derrida, Glas, σ. 198.

131. Στο ίδιο, 165.

132. Στο ίδιο, 197.

αδελφού και αδελφής στρέφονται γύρω από τον ίδιο άξονα. Οι όροι αναφοράς του Ντεριντά είναι δομιστικοί και ψυχαναλυτικοί. Εντούτοις, το πνεύμα και η ρητορική τεχνική του δραματοποιημένου λόγου του είναι μπαρόκ, θυμίζουν ως και Σενέκα.

Τελικά, ενδέχεται ο περίφημος αυτοπροσδιορισμός της Αντιγόνης ως ενός όντος, για το οποίο «η αγάπη των συγγενών της είναι, όπως και για κάθε αληθινόν άνθρωπο, δεύτερη φύση», να μην είναι δεσμευτικός σε σχέση ούτε με τον Αίμονα ούτε με τον Πολυνείκη. Είναι, όμως, διορατικός, από την άποψη της σαγήνης που ασκεί η Αντιγόνη στην δυτική ευαισθησία και σκέψη. Η ομολογία πίστεως του Ντεριντά δεν είναι λιγότερο θερμή (ή συγκινητική) απ' ό,τι η αντίστοιχη του Σέλλεϋ ή του Χόφμανσταλ, που έχω ήδη αναφέρει:

> Έχουμε σαγηνευθεί από την Αντιγόνη, από αυτό το απίστευτο *rapport*, αυτήν την δυνατή *liaison* χωρίς επιθυμία, αυτήν την πελώρια, αδύνατη επιθυμία που δεν θα μπορούσε να ζήσει και είναι ικανή μόνο να καταρρίψει, να παραλύσει ή να ξεπεράσει ένα σύστημα και μια ιστορία, να αφαιρέσει την ζωή της έννοιας, να της κόψει την ανάσα ή, κάτι που καταλήγει στο ίδιο, να την διατηρήσει από το εξωτερικό ή το εσωτερικό μιας κρύπτης[133].

5

Οι αναγνώστες της ελληνικής τραγωδίας, οι μελετητές, οι θεατράνθρωποι γνωρίζουν ότι ο χορός βρίσκεται από μορφολογική άποψη στην ρίζα και στο κέντρο αυτής της τέχνης[134]. Ο ελληνικός τραγικός χορός αποτελεί όργανο ασύγκριτα εύκαμπτο. Ο ρόλος του στο έργο μπορεί να κυμαίνεται από την πλήρη

133. Στο ίδιο, 187.

134. Κλασική παραμένει η πραγματεία του W. Kranz, *Stasimon* (Berlin, 1933).

εμπλοκή ως την αδιαφορία. Οι απόψεις που εκφράζονται από τον χορό μπορούν να εκδιπλώνουν κάθε απόχρωση οξείας αντίληψης ή μυωπίας, ψυχολογικής οξυδέρκειας ή χονδροειδούς τύφλωσης. Ο χορός μπορεί να αλλάξει την ίδια του την φύση κατά την διάρκεια του δράματος (το εντυπωσιακότερο παράδειγμα είναι οι *Εὐμενίδες* του Αισχύλου). Ο χορός, ξεπερνώντας κατά πολύ την όποια περιστρεφόμενη σκηνή ή αψίδα του προσκηνίου, αποτελεί επινόηση που επιτρέπει στον αρχαίο δραματουργό να χειριστεί με ακρίβεια και να τροποποιήσει τις αποστάσεις, τις οπτικές γωνίες μεταξύ του κοινού και του μύθου, μεταξύ του θεατή και της σκηνής. Ο χορός κυριολεκτικά απλώνει τις ρίζες του στην σκοτεινή καθιέρωση των ιεροτελεστικών δραματικών παραστάσεων. Στρέφει, όμως, το βλέμμα του και προς τα εμπρός· πρώτον, στο τμήμα αυτό της *πόλεως*, από το οποίο στρατολογείται και, κατόπιν, στο κοινό σαν σύνολο, δηλαδή στο πολιτικό σώμα. Έτσι, δρα σαν ένα είδος κινητής γέφυρας, που ο δραματουργός μπορεί να υψώσει ή να κατεβάσει, να συντομεύσει ή να επιμηκύνει κατά βούλησιν, με μετρικά ή χορογραφικά μέσα. Διαμέσου του χορού, ο θεατής μπορεί να συρθεί στην σκηνή ή να αποστασιοποιηθεί από αυτήν· μπορεί σχεδόν να εμπλακεί στην σκηνική κατάσταση ή να εμποδιστεί η (απλοϊκή) πρόσβασή του σε αυτήν. Οι πειραματισμοί του εικοστού αιώνα (που στόχευαν είτε στην «συμμετοχή του κοινού», με την τοποθέτηση κρυφά, παραδείγματος χάριν, ηθοποιών στην πλατεία και τα θεωρεία του θεάτρου, είτε στην «αποξένωση του κοινού», όπως ήταν οι αφίσες και οι «αντικειμενικοί» σχολιαστές του Μπρεχτ) είναι απόπειρες πρωτόγονες, σε σύγκριση με την πληθώρα των μορφικών και εννοιολογικών εντυπώσεων που επιτυγχάνονταν διά του χορού στις ελληνικές τραγωδίες. Ο Σοφοκλής εκμεταλλεύεται αριστοτεχνικά αυτήν την πληθώρα[135].

Το ερώτημα γιατί αυτοί οι χορικοί τρόποι γενικά εξαφανίζο-

135. Για μια πρόσφατη μελέτη, βλ. R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies* (Oxford, 1980).

νται από το δυτικό πεζό θέατρο ήδη από την αρχή της Αναγέννησης, για ποιον λόγο δεν τους συναντούμε παρά σε ιδιαίτερου τύπου δημιουργήματα, όπως ο *Samson Agonistes* του Μίλτωνα, η *Hellas* του Σέλλεϋ ή το *Φονικό στην Εκκλησιά* (*Murder in the Cathedral*) του Τ. Σ. Έλιοτ, θα μας οδηγούσε στην καρδιά της πολιτικής και κοινωνικής μας ιστορίας. Θα απαιτούσε να αποσαφηνίσουμε κρίσιμα, αλλά, ίσως, αξεδιάλυτα, ζητήματα της εξέλιξης της δυτικής προσωπικότητας προς την εξατομίκευση, της συνακόλουθης χαλάρωσης που επήλθε στα συλλογικά-κοινοτικά έθιμα ταυτότητας, εκφοράς και χειρονομίας. Θα απαιτούσε, νομίζω, να κατανοήσουμε αυτήν την βαθμιαία μετατόπιση από τα ομιλιακά ενεργήματα στην μουσική και στις μορφές χειρονομίας ορισμένων πρωταρχικών θρησκευτικών, συγκινησιακών, κοινοτικών παρορμήσεων και σημασιολογικών συμβάσεων της Δύσης, μια μεγάλη υποχώρηση, τρόπον τινά, από την εξατομίκευση, τον ιδιωτικό χαρακτήρα και την ορθολογικότητα της λέξης. Όποιοι κι αν είναι οι βαθύτεροι λόγοι, το πικρό εύρημα του Τ. Σ. Έλιοτ σε σχέση με το δικό του έργο *The Family Reunion* παραμένει αληθινό: όση γνώση και πειθαρχία κι αν επενδύσουμε στον χορό, οι χοροί στην νεώτερη δυτική σκηνή καταλήγουν είτε ως μορφές κάποιας φρικτής/φρικιαστικής παντομίμας είτε σαν ένα τσούρμο παίχτες του ράγκμπι σε απίθανο σύμπλεγμα. Η σημασία αυτού του φαινομένου είναι ότι μια απολύτως θεμελιακή παρουσία και τελεστική πηγή δυνατοτήτων στην σοφόκλεια Αντιγόνη – ένα έργο στο οποίο οι χορικές ωδές φτάνουν σε επίπεδο διανοητικής δύναμης και λυρικής ομορφιάς αξεπέραστο στην λογοτεχνία – δεν συμπεριλαμβάνονται, πλην ελαχίστων περιπτώσεων, στην κληρονομιά της ανα-δημιουργίας. Ή, ακριβέστερα, έχουν ουσιαστικά χαθεί για το πεζό δράμα.

Ο χορός ήταν ο κύριος μοχλός μιας μίξης μουσικής και όρχησης, την οποία μόνο κατ' εικασίαν μπορούμε να φανταστούμε. Οι αγγειογραφίες μας δίνουν πληροφορίες για τα προσωπεία που φορούσαν στο ελληνικό δράμα. Ελάχιστες νύξεις μας δί-

νουν για την μουσική συνοδεία και την χορογραφία, που ήταν βασικά στοιχεία της παράστασης. Η πολυποίκιλη, κωδικοποιημένη με ακρίβεια μετρική του δραματικού μονολόγου, του διαλόγου και του χορικού αποτελούν μια «παρασημαντική», ένα ρηματικό αντίστοιχο των μουσικών δεικτών και της χορογραφίας. Αγνοούμε το πόσο μέρος ενός δεδομένου έργου τραγουδιόταν ή ψαλλόταν σύμφωνα με ακριβείς προσωδιακές μετρικές-φωνητικές οδηγίες. Δεν γνωρίζουμε ούτε πόσο συχνά εκινείτο ο χορός ούτε σύμφωνα με ποια μιμητική-μετρική «σημασιολογία». Αυτό που όντως γνωρίζουμε είναι ότι το ελληνικό τραγικό δράμα ήταν θεατρικό είδος πολύ συγγενέστερο προς την όπερα, όπως την γνωρίζουμε, παρά προς τα πεζά θεατρικά έργα μας[136].

Το μόνο που έχει διασωθεί από την «μουσική» κάποιου έργου είναι πέντε «νότες» σε ένα παπυρικό απόσπασμα του 2ου π.Χ. αι. από μιαν αντιστροφή του χορού στον *Ὀρέστη* του Ευριπίδη (στ. 338-44). Δεν διαθέτουμε ούτε μία χορογραφική σημειογραφία. Δεν θα ήταν λάθος να παρομοιάσουμε αυτά που γνωρίζουμε για την όλη υφή και τα μέσα των ελληνικών τραγωδιών, με ό,τι θα μπορούσαμε να εικάσουμε για μια όπερα του Βέρντι ή του Βάγκνερ, βασισμένοι απλώς στην μεταγραφή για πιάνο και μια σύνοψη του λιμπρέτου. Ζωτικά προβλήματα παραμένουν αξεδιάλυτα. Ποια είναι η βαρύτητα, ποια είναι η πιθανόν συγκριτική αδυναμία ή ο παραλογισμός του σαρκασμού του Κρέοντα (στ.883), όταν λέει «ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν ὡς οὐδ' ἂν εἷς παύσαιτ' ἄν, εἰ χρείη λέγειν» (οι γοερές ψαλμωδίες, οι θρηνωδίες ποτέ και για κανέναν δεν σταμάτησαν τον θάνατο); Σε ποιο μέτρο (κυριολεκτικά), με πόση δύναμη άραγε, η μουσική και η κίνηση του χορού τονίζουν, υπονομεύουν ή τροποποιούν εκ των έσω χωρία τόσο σημαντικά, αλλά και αμφιλεγόμενα, όπως είναι το πρώτο στάσιμο, η ωδή στον έρωτα, η φαινομενική «λογομα-

136. Πρβλ. M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca* (Cefalù, 1978) για μια επισκόπηση των σωζόμενων μαρτυριών.

χία» με την μελλοθάνατη Αντιγόνη ή ο ευρέως παρανοημένος (;) ύμνος στον Βάκχο, του πέμπτου στασίμου; Ποιες είναι οι πρωταρχικές νοηματικές σχέσεις στην σοφόκλεια *Αντιγόνη* ανάμεσα σε ό,τι απαγγέλλεται και σε ό,τι τραγουδιέται, ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου που είναι μεν παρόντα, αλλά ακίνητα και σε εκείνα που «εκφράζουν χορεύοντας τον σκοπό τους»;[137]

Εν τούτοις, ακριβώς επειδή συνειδητοποίησαν, εν μέρει λόγω του σχολιασμού, εν μέρει διαισθητικά, την «οπερατική» φύση της αρχαίας τραγωδίας, οι «Ορφικές» και νεοπλατωνικές ακαδημίες και *camaratas* της Βενετίας και της Φλωρεντίας, της Ρώμης και της Μάντουα του δέκατου έκτου αιώνα «επινόησαν» την όπερα ή, για να χρησιμοποιήσουμε την πιο πληροφοριακή γαλλική ονομασία, το *drame lyrique*. Τα προδρομικά έργα του Γιάκοπο Πέρι (Jacopo Peri) ή του Μοντεβέρντι (Monteverdi) συνελήφθησαν με το πάθος του αρχαιοδίφη. Εδώ, επιτέλους, το θέατρο του Διονύσου ξαναβρήκε την δόξα άλλων καιρών· και σε αυτήν την αποκατάσταση, κεντρική θέση κατέχει ο χορός.

Η ιστορία των μουσικών επενδύσεων στα χορικά της *Αντιγόνης* είναι αναπόσπαστο μέρος κάθε μελέτης για τις μεταμορφωνόμενες «Αντιγόνες» της δυτικής κληρονομιάς. Η μελοποίηση ενός κειμένου είναι ερμηνεία τόσο ριζική, όσο και η μετάφραση, ο σχολιασμός ή η παράστασή του. Συνθέτω ένα *Lied*, μελοποιώ ένα λιμπρέτο, γράφω μια καντάτα για ένα εκκλησιαστικό ή κοσμικό κείμενο σημαίνει καθιστώ δυναμική την ερμηνευτική. Έχω ήδη αναφερθεί στην διαρκή επιτυχία της αβρής, μελωδικής μελοποίησης που έκανε ο Μέντελσον στα χορικά της *Αντιγόνης*. Μισόν αιώνα αργότερα αυτό το θέμα είχε ξανά πέραση. Ήταν το θέμα του διαγωνισμού για το Βραβείο της Ρώμης (Prix de Rome) του 1893. Ένα χρόνο μετά, η Comédie Francaise ανέβασε μιαν *Antigone* σε σκηνική και χορωδιακή μουσική του Σαιν Σανς. Όπως θα μπορούσε κανείς να περιμέ-

137. Για μια ακριβή εξήγηση αυτού του ζητήματος με παραδείγματα πρβλ. W. J. Ziobro, «Where was Antigone? *Antigone*, (766-883)», *American Journal of Philology*, xcii (1971).

νει, ο χρωματισμός της μουσικής είναι αυστηρότερος απ' ό,τι στον Μέντελσον, με μια ακαδημαϊκότερη αντίληψη της αρχαίας πηγής.

Όμως, στον εικοστό αιώνα οι μουσικές ερμηνείες και ανα-δημιουργίες του χορού της *Αντιγόνης* υπήρξαν διεισδυτικότερες. Η *Antigone* (1927) είναι το αριστούργημα του Άρθουρ Χόνεγκερ (Arthur Honegger). Για το ότι δεν κατόρθωσε να καθιερωθεί στο ρεπερτόριο, ο λόγος ίσως είναι ότι ο Χόνεγκερ ακολούθησε υπερβολικά πιστά την ωχρή, ιδιωματική – και ως εκ τούτου σύντομα παρωχημένη - διασκευή του Κοκτώ στην *Antigone* του 1922. Η μουσική του Χόνεγκερ δεν κατορθώνει πάντοτε να δώσει ζωή στο βιβλίο. Ωστόσο, οποιοσδήποτε είδε την επανάληψη αυτού του έργου στην Angers, την άνοιξη του 1981, θα πρέπει να έχει πεισθεί από την μουσική του δύναμη. Ο Χόνεγκερ, υιοθετώντας το ύφος που του φαινόταν ως το γνήσιο ύφος των μουσικών συστατικών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και με κάποια αναφορά στην μελοποίηση των *Παθών* από τον Μπαχ, συνέθεσε μιαν αυστηρά «συλλαβική» παρτιτούρα. Η μουσική, μας λέει ο ίδιος, πηγάζει από το νόημα και την μορφή της λέξης, από τον «τόνο και τους ρυθμούς του νοήματος» του δραματικού λόγου. Ο Χόνεγκερ περιορίζει τα φωνητικά του στο μέσο περίπου της μουσικής κλίμακας. Αντιστέκεται στους πειρασμούς της *cantilena*, αλλά και της μουσικής έξαρσης. Οπουδήποτε είναι δυνατόν, ο μουσικός τονισμός συμπίπτει με τον φυσικό τονισμό της λέξης. Η *Αντιγόνη* του Χόνεγκερ είναι χορικό δράμα, τουλάχιστον όσο και ο *Oedipus Rex* του Στραβίνσκι (όπου το λατινικό-σενέκειο κείμενο του Ντανιελού [Danielou] είναι έξυπνα εύστοχο). Οι πρωταγωνιστές αποσπώνται προσωρινά από την πανταχού παρούσα συλλογικότητα του χορού, από την δεσμευτική *tessitura* (υφή) του τραγουδιού του. Πέρα από την άμεση *καταστροφήν*, δονείται η ανθρωπότητα του συγκεντρωμένου χορού, που υποδηλώνει την διάρκεια της πόλης[138].

138. Πρβλ. M. Landowski, *Honegger* (Paris, 1978), 90-4.

Μόνο το γεγονός ότι ο Καρλ Ορφ μελοποιεί την εκδοχή του Χαίλντερλιν αρχεί, ώστε η *Antigonä* του (1949) να ανήκει αποφασιστικά στις φιλοσοφικές, ποιητικές, πολιτικές περιπέτειες του θέματος της Αντιγόνης στην Γερμανική ιστορία και ευαισθησία. Συνδέεται με τις εγελιανές αναγνώσεις, με τις διαμάχες που διεξήχθησαν κατόπιν γύρω από τον Χέγκελ και τον Χαίλντερλιν, με τις νιτσεϊκές θεωρίες της τραγωδίας, με ό,τι γενικώς παρέθεσα στο πρώτο κεφάλαιο. Το έργο του Ορφ έχει προκαλέσει κριτική και ψυχολογική δυσφορία. Πολλοί το βρήκαν σαγηνευτικά βίαιο. Άλλοι, απλώς βίαιο. Στην *Antigonä*, ο χορός και ο κορυφαίος έχουν μνημειώδη βαρύτητα. Ο τρόπος της εκφοράς είναι, όπως και το σύνολο της παρτιτούρας, γεμάτος απότομες συγκοπές και κρουστικές απηχήσεις, αρθρώνει δε το κείμενο με τρόπο που αγγίζει το *Sprechgesang* («πεζοτράγουδο»). Ενώ η ενορχήστρωση του Χόνεγκερ είναι παραδοσιακή, τα ηχοχρώματα και η υφή της ορχήστρας του Ορφ στοχεύουν σε «νεο-τελετουργικές» και «εθνογραφικές» εντυπώσεις. Ο κυρίαρχος ρυθμός δίνεται από τις «ομοβροντίες» των πιάνων. Ξυλόφωνα, μαρίμπες, πέτρινα τύμπανα, κουδούνια, ταμπουρίνα, καστανιέτες, γκονγκ της Ιάβας, ένα αμόνι, μια στρατιά από αφρικανικά τύμπανα και τουρκικά κύμβαλα προσδίδουν στους λόγους και τις ωδές του χορού χαρακτήρα σφυροκοπήματος, πυρετώδη, αλλά και κοφτό, μεταλλικό, σχεδόν διάφανο. Αυτοί είναι οι τρεμάμενοι, δύστροποι, αλλά και θαυμαστοί και, κάπου κάπου, εμπνευσμένοι γέροι ευπατρίδες των Θηβών, όπως μπορεί να τους είχε δει ο Σοφοκλής να απαγγέλλουν, να ψάλλουν και να χορεύουν. Κατά την προσωπική μου γνώμη, υπάρχουν στην *Antigonä* του Ορφ επεισόδια που αφήνουν να διαφανεί η χαμένη ολότητα του πρωτοτύπου καλύτερα από κάθε άλλη παραλλαγή ή απομίμηση[139].

Υπάρχει κάτι που μπορούμε να πούμε με κάθε βεβαιότητα:

139 Πρβλ. W. Keller, *Orffs Antigonae* (Mainz, 1950) και R. Münster (ed.), *Carl Orff: das Bühnenwerk* (Munich, 1970).

εάν παραβάλουμε τις παρτιτούρες που συνέθεσαν ο Μέντελσον, ο Σαιν-Σάνς, ο Χόνεγκερ και ο Ορφ για το πρώτο στάσιμο της σοφόκλειας *Αντιγόνης* ή για τον αποχαιρετιστήριο διάλογο του χορού με την ηρωίδα, τότε αγγίζουμε την καρδιά του θέματός μας. Τότε ακούμε, βιώνουμε, εκ νέου και λεπτομερειακά «την Αντιγόνη και το θλιμμένο της τραγούδι» μέσα από τον αντίλαλο των διαδοχικών αναγκών και αναγνωρίσεων[140].

Όπως σημείωσα παραπάνω, ο σοφόκλειος χορός τείνει να εξαφανισθεί από τις μη λυρικές «Αντιγόνες» μετά τον δέκατο έκτο αιώνα και κάποιες λόγιες εκδοχές, όπως του Γκαρνιέ. Εξαιρέσεις υπάρχουν. Μια από τις πλέον παράδοξες και ενδιαφέρουσες είναι η σλοβενική *Αντιγόνη* του Ντομινίκ Σμολέ (Dominik Smolé), που πρωτοπαραστάθηκε το 1960. Σε αυτήν, η ηρωίδα δεν εμφανίζεται ποτέ. Μέσω του χορού και διαφόρων δευτερευόντων χαρακτήρων βιώνουμε εμείς τον τρόμο και το ηθικοπολιτικό νόημα της μοίρας της. Σε γενικές γραμμές, εντούτοις, οι πολλαπλές δραματικές και λυρικές λειτουργίες του αρχαίου ελληνικού χορού έχουν αναδιανεμηθεί. Στην *Αντιγόνη* του 1866, του Άντολφ φον Βίλμπραντ (Adolf von Wilbrandt), στην εκδοχή του Χαζενκλέβερ το 1917 (που τον επόμενο χρόνο έγινε όπερα) η παρουσία του χορού είναι η παρουσία πλήθους ή «όχλου», που άλλοτε δρα ενωμένο, άλλοτε κατατεμαχίζεται σε θορυβώδεις ομάδες και μεμονωμένες φωνές. Η *Αντιγόνη* του Γκέρχαρντ Σούλτσε (Gerhard Schultze) (1911) αντικαθιστά τον σοφόκλειο χορό με συμβούλους του Κρέοντα, που κάνουν την είσοδό τους και μιλούν ο καθένας ατομικά. Ανάμεσα στις πρόσφατες λύσεις η γνωστότερη είναι αυτή του Ζαν Ανούιγ. Τον

140. Δεν μπόρεσα ούτε να ακούσω ούτε να δω την μουσική που συνέθεσε ο άκρως πρωτότυπος André Jolivet για το ανέβασμα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στο Παρίσι το 1951 και το 1960. Ούτε έχω ακούσει το *Death of Antigone* του Reginald Smith Brindle, όπερα δωματίου για φωνές, πνευστά και κρουστά, που γράφηκε το 1969 και παρουσιάστηκε σε συναυλία στο Λονδίνο, το Δεκέμβριο του 1978.

σχολιασμό της δράσης, τους κρίσιμους διαλόγους με την Αντιγόνη, τα προαισθήματα, τις διακηρύξεις των μεγάλων διδαχών που ο Σοφοκλής αναθέτει στον χορό των γερόντων, ο Ανούιγ τα κατανέμει στον *Le Prologue*, που μπορεί να θεωρηθεί ως ο κορυφαίος του χορού, στους Φύλακες, καθώς και στον ίδιο τον *Choeur*, ο οποίος έχει τόνο θλιμμένου, ελαφρά γλοιώδους μάρτυρα. Αυτό που χάνεται σε όλες αυτές τις παραλλαγές, είναι το λυρικό κέντρο και ο λυρικός βηματισμός του σοφόκλειου έργου.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ ήταν πολύ καλός ποιητής για να αγνοήσει κάτι τέτοιο. Αισθανόταν, επιπλέον, ότι η κοινωνιολογία και η ποιητική του χορού είναι ιδανικά μέσα για την διδακτική χρήση των κλασικών μύθων. Ο χορός, με τον συλλογικό και «λαϊκίστικο», δημαγωγικό – με την ευρεία έννοια του όρου – χαρακτήρα του, μπορούσε να προσφέρει στο νεώτερο, πιθανότατα αγράμματο, ακροατήριο άμεση πρόσβαση σε έναν κατά τα άλλα απόμακρο, «ελιτίστικο» κυκεώνα. Από την άλλη μεριά, η απόσταση και η αποστασιοποίηση του ίδιου του χορού από τα τρομερά βασιλικά δρώμενα που εκτυλίσσονται μπροστά του, θα βοηθούσαν στο να επιτευχθούν ακριβώς η αποξένωση και η κριτική ψυχραιμία, στις οποίες στοχεύει ο Μπρεχτ.

Στις 16 Δεκεμβρίου 1947, ο Μπρεχτ σημείωσε ότι, σταδιακά και μέσα από το εν εξελίξει έργο, αναδυόταν ένας «άκρως ρεαλιστικός λαϊκός θρύλος» μέσα από την «ιδεολογική ομίχλη» του μύθου της Αντιγόνης. Η αντίληψη του Μπρεχτ περί του χορού έπαιξε ουσιαστικό ρόλο σε αυτήν την ανάλυση. Ο ίδιος θεωρούσε ότι στο κείμενο των Σοφοκλή-Χαίλντερλιν τα χορικά είναι συχνά τόσο αινιγματικά και σκοτεινά στον λυρισμό τους, που αντιστέκονται στην αβίαστη κατανόηση. Ωστόσο, μόλις αυτά γίνουν *durchstudiert*, μόλις «μελετηθούν σε βάθος», τα ίδια αυτά χορικά αποκαλύπτουν μιαν ολοένα αυξανόμενη ομορφιά. Αυτή η μελέτη σε βάθος, που για το μπρεχτικό θέατρο είναι τόσο σπουδαία, όσο και η ίδια η παράσταση, καθιστά τα μέρη του χορού άσκηση αυστηρής δεξιοτεχνίας. Οι σημειώσεις εργασίας του Μπρεχτ και του Κάσπαρ Νέχερ (Caspar

Neher) για το ανέβασμα της *Αντιγόνης* στο Κουρ και στο Βερολίνο, καθώς και οι καταγραφές των δοκιμών, δείχνουν την αυστηρότητα και την διεισδυτικότητα, με τις οποίες διδάχτηκαν οι τέσσερις άνδρες που αποτελούν τον χορό των *Männer von Theben*[141].

Ωστόσο, ο Μπρεχτ δεν εμφύσησε απλώς θεατρική ζωή στο κείμενο των Σοφοκλή-Χαίλντερλιν στα πλαίσια ενός αντιφασιστικού, αντιστασιακού δράματος. Προσέθεσε ορισμένα δικά του χωρία στα χορικά. Αυτά τα χωρία είναι αποφασιστικής σημασίας για την δική του ανάγνωση και το δικό του «μοντέλο» της Αντιγόνης (και εδώ η λέξη «μοντέλο», όπως και στο *Modellbuch* του έργου, που δημοσιεύθηκε το 1948, παραπέμπει και στο «διαπλάθω» και στο «προσφέρω ένα παραδειγματικό, κανονιστικό υπόδειγμα»). Καθώς η Αντιγόνη οδηγείται στον θάνατο, οι γέροντες, *die Alten*, ξεσπούν:

Wandte sich um und ging, weiten Schrittes, als führe sie
Ihren Wächter an. Über den Platz dort
Ging sie, wo schon die Säulen des Siegs
Ehern errichtet sind. Schneller ging sie da;
Schwand.
Aber auch die hat einst
Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels
Gebacken war. In der Unglück bergenden
Türme Schatten: sass sie gemach, bis
Was von des Labdakus Häusern tödlich ausging
Tödlich zurückkam. Die blutige Hand

141. Το βιβλίο του Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur «Antigone»* (Frankfurt-on-Main, 1976), περιέχει την ουσιώδη τεκμηρίωση. Για το πώς χειρίσθηκε ο Μπρεχτ το χορό, πρβλ. το γράμμα του της 7ης Φεβρουαρίου 1948 στον Νέχερ, όπως αναδημοσιεύεται στο *Berltolt Brecht-Caspar Neher*, κατάλογο έκθεσης αφιερωμένης στο έργο των δύο ανδρών, στο Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1963. Οι σσ. 323 κ.ε. του βιβλίου Κ. Völker, *Brecht: A Biography*, trans. J. Nowell (New York, 1978) περιέχουν συμπληρωματικά δεδομένα για τις δοκιμές και τις περιστάσεις, τόσο τις οικογενειακές, όσο και τις επαγγελματικές, που σχετίζονται με την σύνθεση και το ανέβασμα αυτού του έργου.

Teilts den Eigenen aus, und die
Nehmen es nicht, sondern reissens.
Hernach erst lag sie
Zornig im Freien auch
Ins Gute geworfen!
Die Kälte weckte sie.
Nicht ehe die letzte
Geduld verbraucht war und ausgemessen der letzte
Frevel, nahm des unsehenden Ödipus
Kind vom Aug die altersbrüchige Binde
Um in den Abgrund zu schauen.
So unsehend auch hebt
Thebe die Sohle jetzt, und taumelnd
Schmeckt sie den Trank des Siegs, den viel-
Kräutrigen, der im Finstern gemischt ist
Und schluckt ihn und jauchzt.

(Γύρισε και βάδισε με βήμα σταθερό, σαν να 'ταν
αυτή που οδηγούσε τους φρουρούς. Περνώντας την πλατεία, προς τα εκεί
Πήγε, όπου είχαν κιόλας στήσει τις χάλκινες κολόνες
για να τιμήσουμε την νίκη. Εκεί τάχυνε το βήμα.
Χάθηκε.
Και τούτη, όμως, η γυναίκα κάποτε έφαγε
από το ψωμί που ψήνεται στον σκοτεινό βράχο.
Στην σκιά των πύργων που κρύβει την αθλιότητα.
Καθόταν άνετα. Μέχρι που εκείνο που βγήκε
με σκοτωμούς από τον οίκο των Λαβδακιδών,
ξαναγύρισε με σκοτωμούς. Το αιματοβαμμένο χέρι
το μοίρασε στους δικούς του, κι αυτοί
δεν το πήραν, το ξέσκισαν,
Μετά απ' αυτά μονάχα κάθισε αγριεμένη
έξω στο ύπαιθρο.
Ρίχτηκε στην καλοσύνη!
Το κρύο την εξύπνησε.
Μόνο σαν εξάντλησε όλη την υπομονή της,
μόνο σαν της επιβλήθηκε η τελική βλασφημία,
πέταξε η κόρη του τυφλού Οιδίποδα
την γεροντική καλύπτρα από τα μάτια της
και κοίταξε την άβυσσο.
Τυφλή κι η ίδια η Θήβα, τώρα σύρει τον χορό

και παραπαίοντας ρουφάει το ποτό της νίκης,
το ποτό με τα πολλά μπαχάρια, που το φτιάχνουν στο σκοτάδι
και το καταπίνει και αγάλλεται.

Το έργο τελειώνει με μια χορωδιακή φούγκα τεσσάρων φωνών. Οι γέροντες ακολουθούν τον Κρέοντα «nach unten», «στα βάθη». Το «zwingbare Hand», «το καταναγκαστικό χέρι» της κρατικής εξουσίας τσακίστηκε. Όλη αυτή η δυστυχία κι όλα αυτά τα ερείπια δεν ωφελούν παρά τον εχθρό, που έρχεται να γκρεμίσει την πόλη. «Nimmer genügt», «δεν αρκεί ποτέ» ν' αποκτήσει κανείς σοφία στα γηρατειά του. Τυπικά μπρεχτική διόρθωση στον Σοφοκλή. Ο Μπρεχτ, όμως, επανατοποθέτησε τον χορό στο κέντρο της *Αντιγόνης* και το έκανε με λυρική λεπτότητα αντάξια του πρωτοτύπου.

Τα σχόλια που κάνει ο Μπρεχτ στις σημειώσεις εργασίας (*Anmerkungen zur Bearbeitung*) για το δεύτερο στάσιμο είναι λακωνικά: «Ο άνθρωπος, τερατωδώς μεγάλος (*ungeheuer gross*), όταν υποτάσσει την φύση, καταντά, όταν υποτάσσει τον συνάνθρωπό του, ένα μεγάλο τέρας». Ο Μπρεχτ, όπως και ο Χαίλντερλιν πριν από αυτόν, μεταφράζει τα δεινά ως *Ungeheuer*, λέξη που συνδυάζει «αυτό που είναι τερατώδες», «αυτό που είναι αλλόκοτο», «αυτό που είναι παράξενα, βασανιστικά υπέρμετρο, τόσο θετικά όσο και αρνητικά». Ο Μπρεχτ δεν σκόπευε να εμπλακεί ούτε στην μεταφυσική της ωδής ούτε στην κοινωνική ανθρωπολογία της. Το είχαν ήδη κάνει, πριν από αυτόν, τόσοι άλλοι. Από την μετάφραση της *Αντιγόνης* που δημοσίευσε ο Μάρτιν Όπιτς (Martin Opitz) το 1636, μέχρι σήμερα, γνωρίζουμε σχεδόν μια εκατοντάδα γερμανικών μεταφράσεων και μιμήσεων. Αυτή η διαδοχή κειμένων συνιστά ίσως το πιο πλούσιο, το πιο ευαίσθητο «βαρόμετρο» που διαθέτουμε, για να παρακολουθήσουμε την εσωτερική γένεση της γερμανικής κοινωνικοφιλοσοφικής ευαισθησίας και την ιστορία της γερμανικής γλώσσας. Δεν θα αποτελούσε σοφιστεία να υποστηρίξουμε ότι το χωρίο *πολλὰ τὰ δεινὰ* του Σοφοκλή (στ. 332-83) είναι η καρδιά του «οίκου του Είναι» της γερμα-

νικής λογοτεχνίας, υπεράνω, παραδόξως, οποιουδήποτε κειμένου από την Λουθηρανή Βίβλο – ελάχιστες δε σπουδαίες Γραφές εμφανίζονται έκτοτε στα γερμανικά – ή από την εντόπια ποίηση. Ασφαλώς, όμως, το δεύτερο στάσιμο δεσπόζει και σε άλλες λογοτεχνίες και ερμηνευτικές παραδόσεις[142].

Έχω, ήδη, αναφερθεί στον κεντρικό ρόλο που παίρνει στην οντολογία και την ποιητική του Χάιντεγκερ. Φαίνεται πως για τον Χάιντεγκερ η ωδή αυτή ήταν το σύμφυτο ιερό σύμβολο, η απόδειξη ότι το Είναι, που είχε σε τέτοια έκταση χαθεί από την δυτική ζωή και σκέψη, συνεχίζει να ακτινοβολεί εμμενώς σε ορισμένα λεκτικά ενεργήματα και μπορεί να ανακτηθεί. Οι ρητές μνείες της ωδής είναι συχνές στον Χάιντεγκερ, οι νύξεις βρίσκονται παντού. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την πλήρη βαρύτητα και την έκταση των ερμηνειών του Χάιντεγκερ, παρά αφού δημοσιευθεί, ως μέρος των *Gesamtwerk* (*Απάντων*), που η έκδοσή τους βρίσκεται εν εξελίξει, η μονογραφία για την «μορ-

142. Το να καταγράψουμε την γραμματεία που έχει συσσωρευτεί γύρω από το δεύτερο στάσιμο της *Αντιγόνης*, ισοδυναμεί με το να κατασκευάσουμε μια ολόκληρη βιβλιογραφία των μελετών για τον Σοφοκλή. Θα ισοδυναμούσε επίσης με μια οπωσδήποτε χρήσιμη προσπάθεια να αποτυπωθεί, σε μικρογραφία μεν, αλλά αντιπροσωπευτική, η ιστορία της δυτικής κλασικής ερμηνευτικής. Από τις αναγνώσεις της δραματικής ποίησης από τον A. W. Schlegel και τις αναλύσεις της εξέλιξης της ελληνικής μετρικής από τον Wilamowitz-Möllendorff, το χορικό «πολλά τα δεινά» βρισκόταν στο επίκεντρο της κριτικής και επιστημονικής σκέψης. Τα κείμενα που ακολουθούν είναι ενδεικτικά των ποικίλων προσεγγίσεων: W. Schmid, «Probleme aus der sophokleischen Antigone», Philologus, lxii (1903), 14 κ.ε.· W. Kranz, *Stasimon*, σ. 219· M. Untersteiner, *Sofocle* (Florence, 1935), i. 111-23· G. Perrotta, *Sofocle* (Milan, 1935), 66 κ.ε.· E. Schlesinger, «*ΔΕΙΝΟΤΗΣ*», *Philologus*, NS xlv (1936-7), 59-66· A. Bonnard, *La Tragédie et l'homme*, σ. 45· R. F. Goheen, *The Imagery of Sophocles' Antigone* (Princeton University Press, 1951), 58-64· G. Müller, «Ueberlegungen zum Chor der Antigone», *Hermes*, lxxxix (1961), 400-2· D. A. Hester, «Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*», *Mnemosyne*, xxiv.4 (1971), 26· G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, σσ. 35-37· W. Jens, *Zur Antike*, σ. 425· R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, σσ. 96-8.

φή και την μοίρα της Αντιγόνης», *Gestalt und Geschick der Antigone*. Αυτό που, όντως, διαθέτουμε, είναι το σχόλιο που διατυπώνει ο Χάιντεγκερ στην *Εισαγωγή στην Μεταφυσική*, σειρά διαλέξεων που δόθηκαν το 1935 και εκδόθηκαν το 1953[143]. Αυτές οι παρατηρήσεις, μαζί με την μετάφραση (τις μεταφράσεις) του Χαίλντερλιν, την οποία προϋποθέτουν και εσωτερικεύουν, αποτελούν την ζωηρότερη συνάντηση που γνωρίζουμε ανάμεσα στον σοφόκλειο χορό και την δυτική φαντασία μετά την Αθήνα.

Ο Χάιντεγκερ προσπαθεί να διασαφήσει την δήλωση του Παρμενίδη, σύμφωνα με την οποία το Νοείν και το Είναι ταυτίζονται. Επιδιώκει να ορίσει την εικόνα του ανθρώπου, την οποία συνεπάγεται αυτή η εξίσωση. Για να το κατορθώσει, στρέφεται προς την «σκεπτόμενη ποίηση», καθαυτήν υπέρτατα αντιπροσωπευτική της «σκέψης μέσα στο Είναι», του δεύτερου στασίμου της *Αντιγόνης*. Το *δεινότερον* είναι η λέξη που θρυμματίζει «από την αρχή όλα τα καθημερινά μέτρα του θέτειν ερωτήματα και του καθορίζειν»[144]. Ο άνθρωπος είναι «ό,τι πιο παράξενο», «το πιο αλλόκοτο». Αυτός περιέχει εξίσου το έσχατο και το αβυσσαλέο, αυτός δε ο δυϊσμός αποκαλύπτεται «μόνο στην ποιητική-διασκεπτική προβολή»[145]. Η γλώσσα της αρχαίας Ελλάδας, κατά μοναδικό τρόπο, όσο παραμένει εντός των ορίων του αρχέγονου «Είναι», διαπερνά τις αντινομίες, που καθίστανται, στην δική μας λογική, αδρανείς και επίπλαστες. Εάν, λοιπόν, *δεινόν* σημαίνει «το φοβερό», σημαίνει, επίσης, λέει ο Χάιντεγκερ, «την βία που ιδιάζει στην εγγενή και αναγκαία τάση του ανθρώπου να εξασκήσει την φυσική και νοητική του δύναμη». Στην έννοια «του ξένου, του αλλόκοτου, του ανοίκειου» επικεντρώνει ο Σοφοκλής την υπέρτατη αντίληψή του: ο άνθρω-

143. Διαθέσιμο στα ελληνικά, M. Heidegger. *Εισαγωγή στην Μεταφυσική*, μτφ. Χρ. Μαλεβίτσης (Δωδώνη,1973). (Οι παραπομπές αφορούν την ελληνική έκδοση. Σ.τ.Μ.)

144. Μτφ. Χ. Μαλεβίτση (σ. 183). (Σ.τ.Μ.)

145. Στο ίδιο. (Σ.τ.Μ.)

πος είναι το *δεινότερον*. «επειδή ως βιαιο-πραγών υπερβαίνει τα όρια του οικείου, και μάλιστα προς την κατεύθυνση του ανοίκειου – με την σημασία του καταδαμάζοντος» (σ.185).

Η δεύτερη στροφή μας λέει ότι ο άνθρωπος, στην άστεγη βία των περιπλανήσεών του, εξοστρακίζεται από το φυσικό και το οικογενειακό πλαίσιό του. Αποκόπτεται, συγκεκριμένα, από την *πόλιν*. Η *πόλις* συνήθως μεταφράζεται ως πόλη ή ως πόλη-κράτος. Αυτή, όμως, η μετάφραση δεν συλλαμβάνει το πλήρες νόημα. *Πόλις* σημαίνει μάλλον τον τόπο, το εκεί, μέσα στο οποίο και με την μορφή του οποίου υπάρχει το ιστορικό εδωνά-είναι. Πρόκειται, στην διάλεκτο του Χάιντεγκερ, για την υπαρξιακή μήτρα του ανθρώπου. Ο άνθρωπος, ξεριζωμένος από αυτήν την μήτρα, είναι *ἄπολις*, επίθετο που ο τρομακτικός χαρακτήρας του είναι έκδηλος στην Αντιγόνη και ενισχύεται περαιτέρω στην χαϊντεγκεριανή πολιτική ανθρωπολογία.

Τώρα ο Χάιντεγκερ επιστρέφει στην αρχή της ωδής και εξετάζει ποιο νόημα πρέπει να δώσουμε στην λαμπρή κατάκτηση της θάλασσας, της στεριάς και του ζωϊκού βασιλείου από τον άνθρωπο. Το ότι διασχίζει τα χειμωνιάτικα κύματα, το ότι ανοίγει με κοφτερό άροτρο την γη, το ότι πιάνει στα δίχτυα τα πουλιά του ουρανού, σημαίνει πως υποδύεται την κομβική στον άνθρωπο κίνηση της βίαιης αναχώρησης. Ο άνθρωπος, περιπλανώμενος έξω από τον ἐν οἴκῳ εαυτό του, ξεριζώνει, παραβιάζει και παραμορφώνει τους ευαίσθητους ρυθμούς, τον ακριβή «περίβολο» της οργανικής ζωής.

Σε αυτό το σημείο, ο Χάιντεγκερ απορρίπτει κάθε ερμηνεία του στασίμου, που το θεωρεί ως ιστοριστική ανάλυση ή ως κριτική της προόδου (την οποία θα μπορούσαμε να βρούμε στον Ρουσσώ). Όχι, υποστηρίζει ο Χάιντεγκερ: ο Σοφοκλής γνώριζε, όπως και οι προσωκρατικοί, ότι στην απαρχή πρέπει να εντοπίσουμε το ανοσιούργημα του ανθρώπου, το άλμα του προς την δύναμη και την αποξένωση. «Η απαρχή είναι το πιο παράξενο και το δυνατότερο». Ο δικός μας οικολογικός βανδαλισμός δεν

αποτελεί παρά εκφυλισμένη, μοιραία συνέπεια της «πρωταρχικής ανοικειότητας». Αυτή η «ανοικειότητα» και η δύναμη που γεννά, προηγούνται του ανθρώπου. Με μια ερμηνεία καθ' όλα ανάλογη της μεγάλης διαμαρτυρίας του Πάουντ στο *Canto* LXXXI «Δεν είναι ο άνθρωπος / που έκανε το θάρρος, που έκανε την τάξη ή έκανε την χάρη» («It is not man / Made courage, or made order, or made grace»), ένα Canto βαθιά σοφόκλειο, ο Χάιντεγκερ αποδίδει το *ἐδιδάξατο* (στ. 356) όχι ως «εφηύρε», αλλά ως «ευρέθη... και μόνον εκεί μέσα εύρε τον εαυτό του» (σ.191). Η γλώσσα, η κατανόηση, το πάθος είναι αρχαιότερα και μεγαλύτερα από τον άνθρωπο. Αυτά «*τον*» μιλούν, «*τον*» σκέπτονται (πρώτιστη αρχή του Χάιντεγκερ). Όμως, καθόσον αυτός (ο άνθρωπος) είναι ο τόπος του Είναι τους, η βία της πράξης και η βία των λόγων μετέχουν ακατάλυτα στην ύπαρξή του. Αυτή ακριβώς, δε, η πίεση της βίας σε κάθε ανθρώπινη δημιουργικότητα και σύλληψη δικαιολογεί την περιγραφή του ανθρώπου ως *δεινοτέρου*. «Ο βιαιοπραγών, ο δημιουργός, αυτός που εισβάλλει στο μη-λεγόμενο, που εισδύει στο μη-εσκεμμένο, αυτός που εκβιάζει [να συμβεί] το μη-συμβαίνον και κάνει να φανεί το μη-βλεπόμενο» (σ.195) και αυτό το αλλόκοτο, ωθημένο από την βούληση ον κινδυνεύει διαρκώς να πέσει στην *ἄτη*, την μαινόμενη πλάνη. Σε αυτόν, κατ' εξοχήν, «το κέντρο δεν μπορεί να αντέξει».

Για να δείξει ο Χάιντεγκερ όλο το εύρος της σοφόκλειας αυτής αντινομίας, επιδίδεται σε μια τρίτη ερμηνεία της ωδής. Διατυπώνει τώρα την ερμηνευτική του μέθοδο: «Η αυθεντική ερμηνεία πρέπει να δείξει αυτό που δεν κείται πλέον στις λέξεις, αλλά ωστόσο έχει ειπωθεί» (σ.196).

Οι συμφορές του ανθρώπου, που προμηνύονται στην ωδή και καταδεικνύονται στην σοφόκλεια τραγωδία, προκύπτουν από μιαν αναπόφευκτη, οντολογικής τάξεως σύγκρουση. Αυτή «η βιαιοπραξία, [η] αντιτιθέμενη στην υπερδύναμη του Είναι» (σ.196) δια της οποίας ο άνθρωπος επιβάλλει την ουσία του,

πρέπει να συντριβεί. Ο άνθρωπος είναι «ριγμένος στην ανάγκη», αυτή, όμως, η προβολή απορρέει άμεσα από την είσοδο του ανθρώπου στην κατάσταση της ιστορικότητας, στις υπαρξιακές συνθήκες του εδωνά-είναι του. Η εστία, το οικείο, ο νόστος, η επάνοδος στον γενέθλιο τόπο, τα οποία συνάγονται με ασύγκριτο τρόπο από το δεύτερο στάσιμο, είναι εκεί, λέει ο Χάιντεγκερ, «προκειμένου, ρηγνύμενο, να βγει έξω από αυτό, και να αφήσει να εισχωρήσει εντός του το υπερδύναμο που θα κατισχύσει» (σ.197). Για τον άνθρωπο, «η πτώση είναι η βαθύτερη και ευρύτερη κατάφαση του καταδαμάζοντος» (σ.197). Το συμπέρασμα του Χάιντεγκερ αφήνει ανοιχτή την παράδοξη απεραντοσύνη του τραγικού: «Η έτσι βιωμένη και ποιητικά στο θεμέλιό της επανατοποθετημένη ουσία του ανθρώπου παραμένει, ως προς τον μυστικό της χαρακτήρα, κλειστή στην κατανόηση, όταν τούτη η τελευταία καταφεύγει βιαστικά σε οποιεσδήποτε αξιολογικές κρίσεις» (σ.198)[146]. Κάθε φορά που αναμετριόμαστε, στο έπακρο της συνειδητότητάς μας, με το χορικό *πολλὰ τὰ δεινά*, βαθαίνει και αποσαφηνίζεται «ο μυστικός χαρακτήρας της ουσίας του ανθρώπου».

Η γλώσσα του Χάιντεγκερ, η στρατηγική των διαδοχικών του ερμηνειών, αποτελούν στοιχεία απολύτως δικά του. Εδώ, το «ανοίκειο» μιλά στο «ανοίκειο» με τρόπο που χαρακτηρίζεται από ό,τι το δραματικότερο και ποιητικά ανα-δημιουργικότερο έχει να μας προσφέρει η όλη παράδοση της Αντιγόνης. Ωστόσο, το πνεύμα αυτής της ερμηνείας δεν απέχει πολύ από το πνεύμα ενός από τους κλασικότερους ερμηνευτές, του E. R. Ντοντς (E. R. Dodds):

---

146. Μια άλλη εκδοχή θα ήταν η εξής: «Θα αποτύχουμε να κατανοήσουμε την μυστηριακότητα της ουσίας του να είσαι άνθρωπος, η οποία έτσι βιώνεται και επαναφέρεται ποιητικά στα θεμέλιά της, εάν αρπαζόμαστε από αξιολογικές κρίσεις». (Σ.τ.Μ.)

Πάνω απ' όλα ο ίδιος ο Σοφοκλής, ο τελευταίος μεγάλος υπέρμαχος της αρχαϊκής άποψης για τον κόσμο, του αρχαϊκού κοσμοειδώλου, ήταν αυτός που εξέφρασε την πλήρη τραγική σπουδαιότητα των παλαιών θρησκευτικών θεμάτων, στις πιο ανεξήγητες και χωρίς ηθικοποίηση μορφές τους – την καταθλιπτική αίσθηση της ανθρώπινης αμηχανίας ενώπιον του θεϊκού μυστηρίου και της άτης, που ακολουθεί όλα τα ανθρώπινα επιτεύγματα – και ο οποίος έκαμε όλες αυτές τις σκέψεις μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς του δυτικού ανθρώπου[147].

6

Η συναρπαστική γοητεία της «Αντιγόνης», η επήρεια αυτού του μύθου στην ποιητική και στην πολιτική, είναι αξεχώριστα από την παρουσία του Κρέοντα. Πράγματι, σε μεγάλο μέρος αυτού του σοφόκλειου δράματος, η ίδια η Αντιγόνη απουσιάζει. Μετά την έξοδό της στην νύχτα, το δράμα είναι του Κρέοντα. Οι σχολιαστές, στοχαζόμενοι αυτήν την διττή ή «κομμένη στα δυο» αρχιτεκτονική της σοφόκλειας δραματουργίας, έχουν κατ' επανάληψιν υποδείξει το «Αντιγόνη και Κρέων» ως καταλληλότερο τίτλο. Στις περαιτέρω επεξεργασίες και παραλλαγές του θέματος μετά τον Σοφοκλή, ο ρόλος του Κρέοντα συζητήθηκε τόσο έντονα όσο και αυτός της ηρωίδας. Η συγκρουσιακή εγγύτητα έχει εμπλέξει και έχει προσδιορίσει την ταυτότητα αυτών των δύο χαρακτήρων.

Η προέλευση του Κρέοντα, η τυπική και δομική του λειτουργία στον Θηβαϊκό κύκλο, είναι εντελώς σκοτεινές. Βρίσκουμε ίσως ένα ίχνος, πιθανόν αρχαιότατο, στους ανταγωνισμούς μεταξύ Λακεδαίμονος και Θηβών. Ο Κρέων φαίνεται πως ήταν κάποιος πολεμιστής που είχε πάρει την εξουσία στην πόλη του

147. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (ελλ. μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Οἱ Ἕλληνες καί τό Παράλογο, Ἀθήνα, ἐκδόσεις Καρδαμίτσα, 1978) σ. 55-6.

Κάδμου, ένας ξένος που επεδίωκε την νομιμότητα. Ένας σχολιαστής των *Φοινισσῶν* του Ευριπίδη μνημονεύει τον Κρέοντα ως αόριστο πρόσωπο, προκάτοχο του φωτεινού Οιδίποδα, ως κυβερνήτη των Θηβών, που έχει χάσει τον ίδιο του τον γιο, τον Αίμονα, από την αχόρταγη Σφίγγα και είχε αποδειχθεί ανίκανος να απαλλάξει τους υπηκόους του από τα δεινά και τις αξιώσεις του τέρατος. Ωστόσο, ήδη από την αρχή παρουσιάζονται επίμονα ορισμένες αναλογίες μεταξύ Κρέοντα και Οιδίποδα. Η επίθεση του Οιδίποδα κατά του Κρέοντα και του Τειρεσία προμηνύει επακριβώς την επίθεση του Κρέοντα κατά του μάντη. Και οι δύο κυβερνήτες, στην παραφορά της οργής τους, στρέφονται εναντίον των γιων τους. Και οι δύο οδηγούνται από μιαν αυταρχική και πείσμονα ορθολογικότητα στον παραλογισμό και την αυτοκαταστροφή.

Ωστόσο, οι ασάφειες και οι νύξεις για επαναλαμβανόμενη δομή δεν έγκεινται μόνον στο μυθικό υπόβαθρο και στην απώλεια, για μας, του επικού υλικού.

Οι εμφανίσεις του Κρέοντα στις ελληνικές τραγωδίες, τόσο στις σωζόμενες, όσο και στα αποσπάσματα, είναι πολλαπλές. Δεν μας είναι πάντοτε δυνατό να συμβιβάσουμε τις διαφορετικές εκδοχές του χαρακτήρα του. Δεν γνωρίζουμε αν ο Κρέων, στον οποίον αναφέρεται ο Αισχύλος στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας* (στ. 474), συγγενεύει ή όχι με τον Λάιο και τον Οιδίποδα. Ο Κρέων στον *Οἰδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, όπου παίζει έναν ρόλο αληθινής αθωότητας και ευγένειας, δεν έχει καμιά ομοιότητα με τον Κρέοντα της *Ἀντιγόνης* και του *Οἰδίποδος ἐπί Κολωνῷ*. Τίποτε δεν μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα σχετικά με την *Αντιγόνη* του Ευριπίδη, παρ' ότι μία τουλάχιστον από τις παραδόσεις παρουσιάζει τον Κρέοντα, υπό την επιρροή ενός από μηχανής θεού, να συγχωρεί τον Αίμονα και την Αντιγόνη, αναγνωρίζοντας το παιδί τους ως νόμιμο κληρονόμο[148]. Στις *Φοίνισσες*, έργο που, μαζί με

148. Για μια συζήτηση αυτής της χαμένης *Ἀντιγόνης* πρβλ. T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London, 1967). Η δημοσίευση του παπύρου της Οξυ-

το έπος του Στατίου, αποτελεί την πρωταρχική πηγή «Κρεόντων» ήδη από τον ύστερο Μεσαίωνα, ο χαρακτήρας αυτός γίνεται τόσο πολυσύνθετος, ώστε καταντά σχεδόν αντιφατικός.

Εδώ, ο Κρέων είναι, όπως θα περίμενε κανείς, αδελφός της μητέρας του Ετεοκλή. Είναι, επίσης, σύμβουλος στρατηγικής του καταδικασμένου ηγεμόνα. Αυτός προτείνει για την άμυνα της απειλούμενης πόλης το στρατήγημα των επτά πολεμάρχων στις επτά πύλες. Ο Ετεοκλής κατέχεται από σαφή προαισθήματα του μοιραίου. Εάν εκείνος χαθεί, ο Κρέων πρέπει να αναλάβει τα ηνία της εξουσίας. Αυτός πρέπει να κηδεμονεύσει την Ιοκάστη, την βασίλισσα και αδελφή του, αυτός πρέπει να εξασφαλίσει τον γάμο του Αίμονα με την Αντιγόνη. Όσο για τον Οιδίποδα, τυφλό και μαινόμενο πίσω από το τείχος των ανακτόρων, «οι κατάρες του μπορεί να φέρουν τον όλεθρο σε όλους μας». Επ' αυτού έρχεται να προστεθεί μια ουσιώδης μετατόπιση, που δείχνει, ίσως, την επιθυμία του Ευριπίδη να αμφισβητήσει, διαφοροποιούμενος, την εκδοχή του Σοφοκλή: ο Ετεοκλής είναι αυτός που διατάσσει τον Κρέοντα να αρνηθεί την ταφή στον Πολυνείκη. Εάν εκείνος πέσει στην μάχη, ας μην εύρει τάφο ποτέ στην γη των Θηβών. «Και φίλοι αν είναι ακόμη – αυτός που θα τον θάψει, θα πεθάνει»· όπου ο όρος «φίλοι» συνεπιφέρει όλες τις απηχήσεις με τις οποίες ο όρος είναι φορτισμένος στην σοφόκλεια *Αντιγόνη*. Έπειτα από αυτά, ο Ετεοκλής επιτρέπει στον Κρέοντα να φύγει.

Ωστόσο, μια φρικτή ειρωνεία τον περιμένει. Έχει καλέσει τον Τειρεσία, για να μάθει από αυτόν τον καλύτερο τρόπο σωτηρίας της πόλης. Ο προφήτης εισέρχεται μαζί με τον Μενοικέα, τον άλλο γιο του Κρέοντα. Είναι, ακριβώς, αυτός που πρέπει να θυσιαστεί, αν είναι η Θήβα να αντέξει στην επίθεση των Αργείων. Ο Αίμων είναι αρραβωνιασμένος με την Αντιγόνη· δεν έχει λοιπόν την παρθενική καθαρότητα που απαιτείται από το θύμα

ρύγχου ενδέχεται να έχει καταστήσει αστήρικτες τις εικασίες του Webster.

που πρόκειται να θυσιαστεί. Ο Μενοικέας, το «ασπέδιστο πουλάρι»*, είναι αυτός που πρέπει να πεθάνει. «Διάλεξε ανάμεσα σε δύο μοίρες: να σώσεις ή τον γιο σου ή την πόλη» (οι λέξεις *παῖδα* και *πόλιν* μπαίνουν σε ανελέητη αντίθεση στην σύνταξη και τον ρυθμό του στίχου). Αυτά που διαφαίνονται σε τούτη την συγκυρία, είναι, ίσως, ό,τι αρχαϊκότερο στο ελληνικό δράμα. Ο Άρης, ο θεός του πολέμου, πρέπει να κατευνασθεί. Δεν έχει συγχωρήσει τον Κάδμο, που σκότωσε τον πανάρχαιο, δεμένο με την γη δράκοντα, από τον φόνο του οποίου ξεπήδησαν πάνοπλοι οι Θηβαίοι. Το αίμα απαιτεί αίμα. Οι «πολεμιστές με τις χρυσές περικεφαλαίες», συγγενείς του Κρέοντα, γεννήθηκαν από τα δόντια του Δράκοντα. Τώρα, πρέπει να υπάρξει αποκατάσταση. (Μήπως ο χαρακτηρισμός του Μενοικέα ως «ασπέδιστου πουλαριού» παραπέμπει σε κάποια συγκεχυμένη ανάμνηση των θυσιών των αλόγων, ιερών ζώων του Άρη;)

Η αντίδραση του Κρέοντα δείχνει την οργή του ανθρώπου και του πατέρα. «Κανείς να μην έρθει να με δοξολογήσει (*εὐλογείτω*) σφάζοντας τα παιδιά μου». Αυτός ο ευριπίδειος στίχος είναι συμπυκνωμένη, αλλά ολοκληρωτική, αποκήρυξη του χαρακτηρισμού του Κρέοντα στην σοφόκλεια *Αντιγόνη*. Αρνείται κατηγορηματικά τον (σοφόκλειο) χαρακτηρισμό. Ο Κρέων πάει μάλιστα πιο μακριά: δηλώνει έτοιμος και πρόθυμος να πεθάνει ο ίδιος στην θέση του γιου του. Είναι πρώτα πατέρας κι έπειτα ηρωικός πολιτικός. Παροτρύνει τον Μενοικέα να φύγει από την καταραμένη πόλη. Το αγόρι κάνει πως δέχεται. Όταν, όμως, ο Κρέων πηγαίνει στην μάχη, ο Μενοικεύς λέει στον χορό πως είναι αποφασισμένος να σώσει την Θήβα με τίμημα την ίδια του την ζωή. Ο αγγελιαφόρος, με σχεδόν ειρωνική λακωνικότητα, αποφασισμένος να εξιστορήσει το χρονικό της τοτεμικής αγριότητας των μονομαχιών στις επτά πύλες, αναφέρει την αυτοκτονία του Μενοικέα ψηλά στις επάλξεις. Ο

*Κατά την απόδοση του Ν. Πορφύρη: Ευριπίδου, *Φοίνισσαι*, έκδ. Φέξη, Αθήνα 1911. [Σ.τ.Μ.]

Κρέων υποφέρει. Τι είναι όμως μια τέτοια υπερήφανη οδύνη, μπροστά στην νίκη και την σωτηρία της πόλεως;

Το ευριπίδειο μελόδραμα γίνεται σταδιακά θυελλώδες. Ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης αλληλοσφάζονται σαν λυσσασμένοι παράφρονες. Ο ηλικιωμένος Οιδίπους βγαίνει παραπατώντας κυριολεκτικά από το παρελθόν, από την βασανιστική φρόνηση της αναγκαστικής απομόνωσης. Τα αναθέματά του έχουν φέρει ακατονόμαστους καρπούς. Αυτός και η Αντιγόνη ψάλλουν τον θρήνο τους. Μπαίνει ο Κρέων και τους διακόπτει απότομα. Είναι, τώρα, κυρίαρχος της τσακισμένης πολιτείας. Ο Ετεοκλής του κληροδότησε την εξουσία. Ο Πολυνείκης θα μείνει άταφος, έξω από τα όρια του θηβαϊκού εδάφους (πρόκειται ακριβώς για απαγόρευση που έχουμε δει να ισχύει για τους εξόριστους προδότες, σύμφωνα με τον νόμο και την πρακτική της Αττικής). Η Αντιγόνη θα παντρευτεί τον Αίμονα, διασφαλίζοντας την δυναστική συνέχεια. Ο Οιδίπους πρέπει να φύγει. Ο Τειρεσίας έχει πει καθαρά ότι η Θήβα δεν θα δει προκοπή, όσο στεγάζει αυτόν τον μιαρό «ξένο». «Δεν το λέω από αναίδεια ούτε από εχθρότητα». Αρκετή φρίκη έχει ζήσει η Θήβα, ήδη από την κρυφή γέννηση του Οιδίποδα και τον επαναπατρισμό του. Με την αναχώρηση του Οιδίποδα, αποφαίνεται ο Κρέων, ίσως αρθεί, επιτέλους, το αρχαίο ανάθεμα. Η Αντιγόνη παρεμβαίνει και ο διάλογος που ακολουθεί (το κείμενό μας είναι ίσως αλλοιωμένο) διαφέρει από τον διάλογό τους στον Σοφοκλή, κατά τρόπο που έχει πολλά να μας πληροφορήσει.

Η πολεμική είναι εξασθενημένη. Ο τόνος και ο ρυθμός του Ευριπίδη υποδηλώνουν άκρα κόπωση. Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στα όρια της πνευματικής και νευρικής αντοχής τους. Ο Κρέων, που στο ίδιο του το όνομα ακούμε την ρίζα του «κράτους», σχεδόν διαπραγματεύεται. Η απαγόρευση να ταφεί ο Πολυνείκης δεν είναι δική του, αλλά του Ετεοκλή. Το να σεβαστεί την εντολή του είναι, απλώς, πράξη ευσέβειας και σύνεσης. Ο Κρέων διατάσσει τους φρουρούς του να συλλάβουν την εξεγερμένη κόρη του Οιδίποδα. Όταν, όμως, εκείνη επιμένει στην

στάση της, αψηφώντας τον, στο πλευρό των σκοτωμένων αδελφών της, ο Κρέων εκλιπαρεί: «Παιδί μου, κόρη μου, ανώτερες δυνάμεις σου αντιτίθενται». Με την σειρά της, μετριάζει και αυτή τις απαιτήσεις της. Αρκείται στην παρηγοριά τού να πλύνει το πτώμα του Πολυνείκη, να δέσει τις φρικτές πληγές του, να την αφήσουν να του δώσει το αποχαιρετιστήριο φιλί. Όταν δε η Αντιγόνη διακηρύσσει ότι οφείλει να συνοδεύσει τον Οιδίποδα στην εξορία, ότι θα σκοτώσει τον Αίμονα, εάν την εξαναγκάσουν να τον παντρευτεί, ο Κρέων της αποκρίνεται με έναν από τους πιο σταθμισμένους και δικαιότερους στίχους του έργου: επισημαίνει ότι οι ευγενείς αντιδράσεις της Αντιγόνης δεν είναι ανέγγιχτες από την παραφροσύνη, από την καταστροφική εμμονή (*μωρία*). Έχοντας μιλήσει έτσι, ο Κρέων απλώς ζητά από την Αντιγόνη να εγκαταλείψει την γη των Θηβών.

Ο επίλογος σημαδεύεται στο κείμενό μας από αοριστία και, ενδεχομένως, από χάσματα. Ο στίχος 1744 φαίνεται πως υπαινίσσεται ότι, μετά την έξοδο του Κρέοντα, έχουν έλθει φύλακες για να σηκώσουν και να πετάξουν το λείψανο του Πολυνείκη έξω από την πόλη. Η Αντιγόνη επαναλαμβάνει την αμετάκλητη απόφασή της να προσφέρει ταφή στον ατιμασμένο αδελφό της. Ωστόσο, αν τούτη η απόφαση πραγματοποιηθεί έξω από τα όρια των Θηβών, τότε δεν αποτελεί πρόκληση στον Κρέοντα. Αυτή η αμφισημία υποδηλώνει τον ρευστό ευριπίδειο χειρισμό του μύθου. Ο μόνος βέβαιος τόνος στο έργο είναι αυτός της εξάντλησης.

Ελάχιστα γνωρίζουμε για την *Αντιγόνη* του Αστυδάμαντος, η οποία, μαζί με δύο άλλα δράματα χωρίς θεματολογική συνάφεια, χάρισε στον ποιητή τους το πρώτο βραβείο το 342-1 π.Χ.[149] Είναι σαφές ότι το έργο είχε υποστεί την επίδραση του Ευριπίδη. Μάλιστα ενδέχεται ο Υγίνος, στην σύνοψη του οποίου έχω ήδη αναφερθεί, να διηγείται την εκδοχή του Ευριπίδη και όχι του Αστυδάμαντος. Ιδού η πλοκή, όπως την αποδίδει. Η

149. Πρβλ. την συζήτηση του έργου του Αστυδάμαντος στο Studies in *Fourth-Century Tragedy* (Αθήνα, 1980), Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, σσ. 48-53.

Αντιγόνη έχει θάψει τον Πολυνείκη. Ο Κρέων προστάζει τον Αίμονα να την σκοτώσει. Ο Αίμων κρύβει την μνηστή του ανάμεσα στους βοσκούς (δομικό αντίστοιχο της μοίρας του Οιδίποδα). Ο Αίμων ενημερώνει τον πατέρα του ότι οι προσταγές του έχουν εκτελεσθεί. Όμως, πολλά χρόνια αργότερα, ο Μαίων, ο γιος του Αίμονα που γέννησε η κρυμμένη Αντιγόνη, επιστρέφει στην Θήβα, για να συμμετάσχει σε εορταστικούς αγώνες. Ο Κρέων αναγνωρίζει το αγόρι (πώς;) και διατάσσει να εκτελεσθούν και ο Αίμων και η Αντιγόνη. Παρεμβαίνει ο Ηρακλής, με τις περιπέτειες και την λατρεία του οποίου ενδέχεται να ήταν συνδεδεμένη η μορφή του Κρέοντα στις ανεξακρίβωτες απαρχές της, και επιφέρει την συμφιλίωση. Έτσι, τουλάχιστον, συμπεραίνουν οι φιλόλογοι που γνωρίζουν τα των θεϊκών παρεμβάσεων στο ελληνικό δράμα. Ο Υγίνος, ωστόσο, διηγείται ότι ο Αίμων σκότωσε την αγαπημένη του Αντιγόνη και κατόπιν αυτοχειριάσθηκε. Ο ρόλος του Κρέοντα είναι ρόλος φονικού δεσπότη.

Θα πίστευε κανείς ότι ο Βιργίλιος γνωρίζει την Αντιγόνη μέσω της διασκευής του σοφόκλειου έργου από τον Λεύκιο Άκκιο, τον δεύτερο π.Χ. αιώνα. Η ύστερη αρχαιότητα, ιδιαιτέρως οι Αλεξανδρινοί και οι Βυζαντινοί, στρέφονται πιο συχνά στις *Φοίνισσες*. Από τον Σενέκα και μετά, οι επικές ή οι ρητορικές δραματικές παραλλαγές στον θηβαϊκό κύκλο, όπως το *Roman de Thèbes* του δωδέκατου αιώνα, η *Teseida* του Βοκκάκιου και οι δύο αγγλικές απομιμήσεις της, το «Knight's Tale» του Τσώσερ (Chaucer) και το «The Story of Thebes» του Λύντγκεϊτ (Lydgate), περιέχουν μακρινές αναμνήσεις του Σοφοκλή, αλλά ως κύρια πηγή έχουν τις *Φοίνισσες*, καθώς και όσα ευριπίδεια στοιχεία χρησιμοποιεί και γεμίζει με στολίδια ο Στάτιος. Η πολλαπλότητα τόνων και αξιών του Κρέοντα, όπως τον απεικονίζουν ο Ευριπίδης και ο Στάτιος, αυτό το αδέξιο αμάλγαμα στρατιωτικής ανδρείας, πολιτικής ικανότητας, φιλοδοξίας και μηχανορραφιών, αδυναμίας και υποδειγματικού ολέθρου, άφηναν μεγάλο περιθώριο στην φαντασία.

Στον Στάτιο, ο Κρέων ωθεί τον Ετεοκλή στην αδελφοκτόνο

μονομαχία με τον Πολυνείκη, επειδή έχει ο ίδιος παραφρονήσει από την αυτοθυσία του γιου του. Στον Ρακίνα, όπως έχουμε δει, ο Κρέων γίνεται υποψήφιος μνηστήρας της βυθισμένης στο πένθος ανιψιάς του. Για τους σκοπούς του δεδηλωμένου ανθρωπισμού του και μάλιστα του στωικού «ρεπουμπλικανισμού» του, ο Αλφιέρι καθιστά τον Κρέοντα τυπικό δείγμα τυράννου. Οι πράξεις του Κρέοντα δεν αποτελούν καν λελογισμένη απολογία υπέρ της *raison d'état*: προκύπτουν από την αχαλίνωτη βούληση ενός μεγαλομανούς. Φυσικά, με την εγελιανή ανάλυση και τις εκτεταμένες διαμάχες που εγείρει, παρουσιάσθηκε η ρήξη με αυτήν την εικόνα του Κρέοντα και η επαναξιολόγησή του με ό,τι αυτή συνεπάγεται, δηλαδή η επιστροφή σε επίπεδα πολυπλοκότητας ήδη παρόντα στον αρχαίο μύθο και στην σοφόκλεια εκδοχή του. Υπάρχει αναμφίβολα ένας μετα-εγελιανός Κρέων. Ήδη, η φημισμένη παράσταση της *Αντιγόνης* από τους Τικ-Μέντελσον παρουσιάζει τον Κρέοντα ως ευγενή, τραγικά αμήχανο, υπερασπιστή του νόμου. Είχε ξεκινήσει μια μακρόχρονη αποκατάσταση ή, ακριβέστερα, μια αυστηρότερη ερωτηματοθεσία.

Σε αυτήν την ερωτηματοθεσία συμμετέχουν φιλόλογοι και κριτικοί, θεωρητικοί της πολιτικής και ιστορικοί του δικαίου, γνώστες της ρητορικής και της ψυχής. Παρ' ό,τι οι κρίσεις που εκφέρονται για τον Κρέοντα, είναι κατά κανόνα λιγότερο προσωπικές, λιγότερο συγκινησιακές από τις κρίσεις που έχει εγείρει η Αντιγόνη, είναι συχνά καλύτερα θεμελιωμένες επιχειρηματολογικά και αντιτιθέμενες.

Η κεντρική σύγκρουση αυτού του σοφόκλειου έργου έχει συχνά γίνει αντιληπτή ως σύγκρουση ανάμεσα στα αρχαϊκά οικογενειακά έθιμα και τους αρχαϊκούς κώδικες ευαισθησίας, από την μια μεριά, και στην νέα δημόσια ορθολογικότητα της Περίκλειας στιγμής, από την άλλη. Υπό το φως αυτής της ερμηνείας, η γλώσσα του Κρέοντα, ο αυστηρός νομικισμός του, η τακτική του κατά την συζήτηση, έχουν χαρακτηρισθεί «σοφιστικά» – όχι τόσο από ηθική, όσο από τεχνική και ιστορική άποψη. Στον «ριζωμένο στην έννοια του θανάτου υπερβατισμό» της Αντιγόνης,

αντιτίθεται ο κοσμικός «διαφωτισμός» του Κρέοντα. Η καταστροφή του γένους του Λαΐου καταδεικνύει ότι δρούσαν σκοτεινοί παραλογισμοί και απηρχαιωμένες μανίες. Ο αφηρημένος χαρακτήρας, η απρόσωπη πολιτική της διακυβέρνησης του Κρέοντα αντιπροσωπεύουν την υπόσχεση ενός μέλλοντος λιγότερο παθιασμένου, αλλά νηφαλιότερου. Ασφαλώς δε, ο τρόπος με τον οποίον παρουσιάζει τον Κρέοντα ο Σοφοκλής, όντως υποδηλώνει τις δικές του αμφιβολίες και ανησυχίες για μια τέτοια «πρόοδο». Ο ποιητής έχει, ο ίδιος, οξύτατη επίγνωση της αναπόσβεστης αυθεντίας και ιερότητας του σκοτεινού στοιχείου μέσα στον άνθρωπο. Παρ' όλα αυτά, στην *Αντιγόνη* βρίσκουμε, όπως και στους πλατωνικούς διαλόγους, έναν διεισδυτικό, διόλου ανεπιφύλακτα αρνητικό, στοχασμό της στάσης του «σοφιστή»[150].

Η διαμετρικά αντίθετη θέση υποστηρίζεται με ίση πειστικότητα. Ο Κρέων είναι ο συντηρητικός, ο συνειδητός φύλακας εκείνων των επικυρωμένων από τον χρόνο κανόνων της πολιτικής ζωής, που καθρεφτίζονται, όπως είδαμε, σε επιταγές, όπως η απαγόρευση της ταφής των προδοτών στο πάτριο έδαφος, όπως τις βρίσκουμε στους *Νόμους* του Πλάτωνα και στο αττικό εθιμικό δίκαιο. Η πρόκληση της Αντιγόνης δεν πηγάζει από την αρχαία παράδοση. Απεναντίας, πρόκειται για μια εύθραυστη προαναγγελία των ανθρωπιστικών ιδεωδών, μιας κατηγορικής ιδιωτικής ηθικής, που ακολουθεί σωκρατικά, πρωτοχριστιανικά και σε τελική ανάλυση καντιανά πρότυπα. Όταν η Αντιγόνη επικαλείται τους «άγραφους νόμους», επικαλείται στην πραγματικότητα μελλοντικές συνειδήσεις και προσωπικές επιταγές αλλότριες προς τους κανόνες και την συνοχή της *πόλεως*[151]. Ο συντηρητισμός του Κρέοντα, η άρνησή του να μπει στο διεισδυτικό

150. Πρβλ. W. Schmid, «Probleme aus der sophokleischen Antigone», σσ. 6-9, και R. F. Goheen, *The Imagery of Sophocles' Antigone*, σ. 92.

151. Πρβλ. H. Höppener, «Het begrabenisverbod in Sophokles' 'Antigone'», *Hermeneus*, ix (1937), και H. J. Mette, «Die Antigone des Sophokles», *Hermes*, lxxxiv (1956), 131-4.

παιχνίδι της ανανεωτικής, «σοφιστικής» ευαισθησίας, τον τοποθετούν από την μεριά της «αρχής της πραγματικότητας». Οι Αντιγόνες, αντίθετα, «φαντάζονται προς τα εμπρός» (έκφραση του Ερνστ Μπλοχ [Ernst Bloch]), δεν μπορούν, δεν πρέπει, να αντέξουν το βάρος και την λογική της καθεστηκυίας τάξεως[152].

Ένας από τους σχολιαστές με την μεγαλύτερη επιρροή, ο Καρλ Ράινχαρτ, βλέπει το πρόσωπο του Κρέοντα ως τυπικό δείγμα του διανοητικού και συγκινησιακού περιορισμού. Πρόκειται για άνθρωπο κλεισμένον, σε σημείο τύφλωσης, μέσα στα όρια της μετριότητας[153]. Ακόμη και η παράξενη σειρά από συμφορές, που ανατρέπει τις καλές προθέσεις του προς το τέλος του έργου, είναι συνέπεια της ανικανότητάς του. Αυτός ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος «να φτάνει πολύ αργά»[154]. Κι όμως, αυτός ο ίδιος Κρέων ενσαρκώνει, στην ευαισθησία ενός άλλου αναγνώστη, την τραγική συνείδηση: «Έτσι όπως στέκεται, προς το τέλος, εξωτερικά τσακισμένος, εσωτερικά ταπεινωμένος, και επί τέλους εν πλήρει επιγνώσει του βάθους της ευθύνης του... ο Κρέων είναι αυτός που προκαλεί, έλκει πληρέστερα την συμπόνια μας και που ενσαρκώνει με τον αρτιώτερο τρόπο μια ολοκληρωμένη στάση απέναντι στον τραγικό κόσμο που είδαμε να ξεδιπλώνεται μπροστά μας»[155].

Λάθος, λένε άλλοι. Την τελευταία του ώρα, αυτός «ο χαρτονένιος τύραννος γίνεται ο κοινότερος των ανθρώπων, έστω κι αν είναι ο δυστυχέστερος των ανθρώπων»[156]. «Με τον χοντροκομμένο χαρακτήρα, το κοινότοπο πνεύμα και τις στενόκαρδες συμπάθειές του»[157], ο Κρέων δεν είναι ούτε ο μεγάλος ρήτορας του νέου ορ-

152. Πρβλ. A. Lesky, «Sophocle, Anouilh et le tragique», *Gesammelte Schriften* (Bern, 1966), 162-7.

153. Πρβλ. K. Reinhardt, *Sophokles*, σ. 78.

154. Στο ίδιο, σ. 102.

155. R. F. Goheen, οπ.π.σ. 53. Πρβλ. επίσης G. Méautis, *Sophocle, Essai sur le héros tragique* (Paris, 1957), 186.

156. R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles, An Interpretation*, σ. 127.

157. Στο ίδιο, σ. 126.

θολογιστικού πνεύματος ούτε αυστηρός πολιτικός άνδρας, αλλά πολιτικάντης που σαγηνεύθηκε από την ωμή εξουσία. Ωστόσο, ο Γκέρχαρντ Νέμπελ (Gerhard Nebel), στην δική του διαύγαση αυτού του δράματος, διαύγαση στην οποία δεσπόζει η σπουδαιότητα της *Αντιγόνης* για τις συνθήκες του εικοστού αιώνα, χαρακτηρίζει τον Κρέοντα ως *begeistert*, «κατεχόμενον από το πνεύμα». Μόνο μια τέτοια κατοχή μπορεί να εξηγήσει τις άκαμπτες, αυτοκαταστροφικές πεποιθήσεις, που τον παρωθούν να καταδικάσει στον αφανισμό τον ίδιο του τον οίκο και τις δυναστικές προσδοκίες του. Όπως και άλλοι πρωταγωνιστές ορισμένων ελληνικών τραγωδιών, ο Κρέων είναι στα χέρια του δαιμονικού[158]. Ορισμένοι ερμηνεύουν αυτήν την κατάσταση ως, κατά μία έννοια, μεταφορική: απορρέει από έναν παθολογικά λογικό ειρμό, μια *follia logica*[159]. Άλλοι πάλι διακρίνουν μια κυριολεκτική τρέλα. Η παραφροσύνη που κατατρύχει τον οίκο των Λαβδακιδών, η μανία του έρωτα που κατακυριεύει τον Αίμονα παίρνουν, στο πρόσωπο του Κρέοντα, την συγκεκριμένη μορφή της μεγαλομανίας. Το λογικό του Κρέοντα υποκύπτει στην προσκόλλησή του στην ελλιπώς κατανοημένη αίγλη «μιας βασιλικής προσωπικότητας μεγάλης και αυταρχικής (του Οιδίποδα)»[160]. Απλώς του λείπει το απαιτούμενο μέγεθος, για να αναμετρηθεί με αυτήν την επιβλητική σκιά.

Η πλειοψηφία των αναγνωστών και των ανθρώπων του θεάτρου προτιμούν, πάντως, να κρίνουν την μορφή του Κρέοντα σε σχέση με την γενική ισορροπία του έργου. Παρ' ό,τι ορισμένοι σχολιαστές έχουν επισημάνει τον τεχνητό χαρακτήρα του ρόλου του Κρέοντα και του έχουν αρνηθεί ένα σοβαρό ανάστημα[161], ωστόσο, οι περισ-

158. Πρβλ. G. Nebel, *Weltangst und Götterzorn: Eine Deutung der griechischen Tragödie* (Stuttgart, 1951), 181.

159. Πρβλ. M. Untersteiner, *Sofocle*, i. 131.

160. G. F. Else, *The Madness of Antigone*, σ. 101.

161. Πρβλ. H. Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles* (Wiesbaden, 1978), που παίρνει ακραία θέση. Για τον A. J. A. Waldock, ο Κρέων «δεν πλησιάζει καν» το ανάστημα της Αντιγόνης (*Sophocles the Dramatist*, σ. 123).

σότεροι έχουν προσέξει την θαυμαστή διπολικότητα του σοφόκλειου σχεδίου. Ο Κρέων είναι *όντως* συμμετρικό αντίβαρο της Αντιγόνης. Το πρόβλημα έγκειται, λοιπόν, στο ποια είναι η φύση της διαλεκτικής τους ισοτιμίας.

Άραγε, δεν είναι και οι δύο τους βαθιά όμοιοι, στην πραγματικότητα; Η προσωπικότητά τους δεν έχει ακριβώς την ίδια «κοψιά»[162]; Άραγε, ο τρόπος με τον οποίον φέρεται η Αντιγόνη στην δύστυχη Ισμήνη, δεν αντιστοιχεί στον τρόπο με τον οποίο φέρεται ο Κρέων στην ίδια και στον Αίμονα; Η πολεμικού τύπου συγγένεια μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης απορρέει από την σύγκρουση δύο «υπαρξιακών ελευθεριών», που εξισορροπούνται με μεγάλη ακρίβεια. Κανείς από τους δύο δεν μπορεί να υποχωρήσει, χωρίς να διαψεύσει την ουσία της ύπαρξής του[163]. Ο καθένας βλέπει στον άλλον τον εαυτό του, ενώ η ίδια η γλώσσα του κειμένου υποδεικνύει αυτήν την μοιραία συμμετρία. Και ο Κρέων και η Αντιγόνη είναι *αυτο-νομιστές*, άνθρωποι που έχουν οι ίδιοι αναλάβει την τήρηση του νόμου. Στην δεδομένη περίσταση δεν είναι δυνατός ο συμβιβασμός μεταξύ του δικαίου που εκφέρει ο ένας και του δικαίου που εκφέρει ο άλλος. Η κοινή τους όμως εμμονή στον νόμο καθιστά τον ένα σχεδόν καθρέφτισμα του άλλου[164]. Εξ ου και η στενή συνάφεια, σε εύρος και χαρακτήρα, των καταστροφών που υφίστανται διαδοχικά: «Αυτό που είναι συγκλονιστικό σε αυτούς (*Furchtbarkeit*) τους εκτοξεύει προς τα εμπρός. Πέφτουν στην άβυσσο, σαν τους Τιτάνες»[165].

Τέτοιο, πάντως, είναι το μεγαλείο του έργου ή του μύθου που το υποβαστάζει, ώστε αυτοί οι αναντίρρητοι παραλληλισμοί να καθίστανται δείκτες της αντίθεσης. Αυτό παραμένει το μη

162. Πρβλ. A. Bonnard, La Tragédie et l'homme, σ. 49.

163. Πρβλ. G. Ronnet, *Sophocle, poète tragique* (Paris, 1969), σ. 187.

164. Πρβλ. M. S. Santirocco, «Justice in Sophocles' *Antigone*», σ. 186.

165. E. Eberelein, «Über die verschiedenen Deutungen des tragischen Konflikts der Tragödie 'Antigone' des Sophokles», σ. 30

αναγώγιμο θαύμα του έργου. Η ισορροπία δεν εγκαθιδρύεται, όπως θα το ήθελε ο Χέγκελ, ανάμεσα σε ισόπαλα δίκαια, σε μια τελική ανεπίκριτη περίπτωση. Η αληθινή κρίση έστω και αν, όντως, περιπλέκεται από τις ομοιότητες ως προς την ορμητικότητα, ως προς την σκηνική παρουσία, μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα, πρέπει να αναζητήσει την θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στην «ευγενική αφροσύνη της αυτοθυσίας» από την μια, και την «φαύλη αφροσύνη» της αυθαίρετης οργής και της ματαιοδοξίας από την άλλη[166].

Πώς, όμως, επιτυγχάνει ο Σοφοκλής αυτή την διαλεκτική των «συγγενικών αντιθέτων», διαλεκτική που δεν εξαντλείται ούτε στον αναστοχασμό ούτε στην ανα-παράσταση; «Η σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και στην Αντιγόνη δεν είναι μόνο ανάμεσα στην πόλη και τον οίκο, αλλά επίσης ανάμεσα στον άνδρα και την γυναίκα. Ο Κρέων ταυτίζει την πολιτική αυθεντία του με την ταυτότητα του φύλου του»[167]. Το έργο βρίθει από νύξεις αυτής της πρωταρχικής αντινομίας, από αντίλαλους της διαμάχης, που ήταν χειροπιαστή στην *Ὀρέστεια*, σχετικά με τις αντίστοιχες λειτουργίες των δύο φύλων στον καθορισμό και την μεταβίβαση της συγγένειας και της γενεαλογικής καταγωγής. «Το ότι ο Κρέων στηρίζεται στην πατριαρχική καταγωγή και αυθεντία (639-47, πρβλ. 635), συμβαδίζει με την βαθιά πίστη του στην *πόλιν* και την συλλογιστική, αφαιρετική νοοτροπία του. Το ότι τονίζει την πατριαρχία, μολονότι παράλογο υπό μίαν έννοια (βλ. 182-3), είναι συνεπές προς την αντιθηλυκή, αντι-μητρική στάση του (βλ. λ.χ. 569)»[168]. Πρόκειται, λοιπόν, σε τελευταία ανάλυση, για σύγκρουση ανάμεσα στις αρσενικές και τις θηλυκές αντιλήψεις του τρόπου, με τον οποίο το κάθε φύλο αντιλαμβάνεται και διάγει την ανθρώπινη ζωή: σύγκρουση που αποτε-

166. I. M. Linforth, *Antigone and Creon*, σ. 259.

167. C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles* (Harvard University Press, 1981), σ. 183.

168. Στο ίδιο, σ. 184.

λεί, όσο καμία άλλη, σύγκρουση παράδοξων «καθρεφτισμάτων» και αδυσώπητης εναντίωσης. Η Αντιγόνη μιλά, κυριολεκτικά σχεδόν «με αφετηρία την μήτρα», από ένα κεντρικό, άχρονο σημείο σαρκικών παρορμήσεων και οικειότητας με τον θάνατο. Ο κόσμος του Κρέοντα είναι ο κόσμος της αρσενικής εμμένειας, μιας πεισματικής άνεσης στην σφαίρα της πολιτικής δράσης και του μέλλοντος. Όπως τονίζει ο Τσαρλς Σήγκαλ στην κομψή ερμηνεία του, ο Κρέων βλέπει την γη από μια διπλή οπτική: ως πολιτικό πεδίο και, συγχρόνως, ως τόπο για όργωμα και σπορά. Εξ ου και η εύστοχη απάντησή του στην Ισμήνη στον στίχο 569: μετά τον θάνατο της Αντιγόνης, ο Αίμων θα βρει «άλλα χωράφια για όργωμα». (Αυτή η έκφραση συνήθως θεωρείται τεκμήριο της κτηνωδίας του Κρέοντα. Ενδέχεται, ωστόσο, να απηχεί μια στερεότυπη αναγγελία αρραβώνων – «σου δίνω την κόρη μου για να οργώσεις νόμιμα παιδιά» – που ήταν σε χρήση μέχρι και τα τέλη του τέταρτου αιώνα). Για την Αντιγόνη, αντιθέτως, η γη είναι ο οίκος της μυστηριώδους γενέσεως και των νεκρών. Έτσι, το δράμα του Σοφοκλή και η διαρκής ζωτικότητα του μύθου διατηρείται σε τεταμένη ισορροπία από μιαν πόλωση μεταξύ των δύο φύλων, που υπερακοντίζει ακόμη και το «πελώριο» μέγεθος της ρητής ηθικο-πολιτικής σύγκρουσης. Οι οργανικές συγκρούσεις παριστάνονται με σπαρακτικό τρόπο στην τελική σκηνή: ο Κρέων, απογυμνωμένος και τσακισμένος στον ανδρισμό του, στέκεται ανάμεσα στα πτώματα της συζύγου και του γιου του[169].

169. J. Goth, *Sophokles Antigone: Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen* (Tübingen, 1966), 201.

Οι μεταμορφώσεις, όμως, του Κρέοντα απλώνονται σε τομείς πολύ πέραν της φιλολογίας και του συνεχούς σχολιασμού του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη. Η αμφιλεγόμενη προσωπικότητά του υπήρξε πόλος έλξης της πολιτικής φαντασίας, τόσο στο εσωτερικό της λογοτεχνίας, με τη στενή έννοια του όρου, όσο και έξω από αυτήν. Το έτος 1948, παραδείγματος χάριν, γνώρισε όχι μόνο την μπρεχτική σφοδρή επίθεση κατά της εγελιανής απολογίας υπέρ του Κρέοντα, αλλά και μια κατά πολύ ριζικότερη κριτική και ανατροπή των αξιών. Στο φυλλάδιό του *Antigone vierge-mère de l'ordre*, μίξη στίχων και λακωνικής πρόζας, ο ογδοντάχρονος Σαρλ Μωρράς (Charles Maurras) αντέστρεψε πλήρως την συνήθη κατανόηση της πολεμικής μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης. Ακολουθώντας το παράδειγμα των θεωρητικών παραδοξολογιών που διατυπώνονταν από τους μοναρχικούς του δέκατου έβδομου και του δέκατου όγδοου αιώνα, ο Μωρράς διακηρύσσει αυτό που είχε διαισθανθεί «από παιδί». Οι παραδεδεγμένες ερμηνείες της σοφόκλειας *Αντιγόνης* είναι «un contresens complet» («μια πλήρης παρανόηση»). Ο γερόλυκος ξαναδιάβασε το αθάνατο κείμενο. Τώρα πια «δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία»: δεν είναι η Αντιγόνη που απειθεί προς τον νόμο και την τάξη της πολιτείας:

> Είναι ο Κρέων. Ο Κρέων έχει εναντίον του τους θεούς της Θρησκείας, τους θεμελιώδεις νόμους της Πόλεως, τα αισθήματα της ζώσης Πόλεως. Αυτό είναι το πνεύμα του έργου. Αυτό είναι το δίδαγμα που απορρέει από το κείμενο: ο Σοφοκλής δεν επιθυμούσε να μας παραστήσει το κύμα της αδελφικής αγάπης – ούτε, ακόμη, μέσα από την προσωπικότητα του Αίμονα, του μνηστήρα της Αντιγόνης, την αγνή και καθαρή αγάπη. Αυτό που προσπαθεί, επίσης, να δείξει είναι η τιμωρία του τυράννου, που αποπειράθηκε να απαλλαγεί από τους θείους και *ανθρώπινους* νόμους.

Ο Κρέων, λοιπόν, και όχι η Αντιγόνη θα καταστρέψει την πόλη, παράβαση βίαιη, τοσούτω μάλλον καθόσον βρίσκεται σε αντίθεση προς την αποστολή της σωτηρίας και τα μέσα συντήρησης, που είναι σύμφυτα με την νόμιμη κυριαρχία. Ο Κρέων και όχι η κόρη του Οιδίποδα είναι που επιφέρει την κατάλυση της εξουσίας και της δυναστικής διαδοχής. Το διάταγμα του Κρέοντα κατά του Πολυνείκη είναι «αντισυνταγματικό». Αυτός, ακριβώς, ο σφετερισμός διαφοροποιεί τον δεσπότη από τον αληθινό βασιλέα. Πρόκειται, υποστηρίζει ο Μωρράς, για «τερατώδη παρανομία». Επιπλέον, εάν αναλύσουμε σε βάθος αυτόν τον δεσποτισμό, αντιλαμβανόμαστε ότι αποτελεί εκδήλωση αναρχίας στο πνεύμα και τις πράξεις του άρχοντα. Οφείλουμε, καταλήγει ο Μωρράς, να αναθεωρήσουμε εκ βάθρων την όλη χιλιόχρονη παρερμηνεία της *Αντιγόνης*, των ηθικοπολιτικών προβλημάτων που εγείρει. Η Αντιγόνη, η «παρθένος-μητέρα της τάξεως» (οι αναφορές στον καθολικισμό είναι εμφανείς), ενσαρκώνει «την ομόνοια μεταξύ των νόμων του Ανθρώπου, των Θεών και της Πόλεως. Ποιος παραβιάζει και αψηφά όλους αυτούς τους νόμους; Ο Κρέων. Αυτός είναι ο αναρχικός. Αυτός και μόνον»[170].

Η υπόθεση Ντρέυφους, ο διχασμός των συνειδήσεων κατά την διάρκεια της Κατοχής, η επιτυχία της *Antigone* του Ανούιγ και οι διαμάχες που γεννήθηκαν από το έργο[171], έχουν καταστήσει την

170. Αυτό το φυλλάδιο τυπώθηκε στην Γενεύη το 1948, με το έμβλημα *Cahier des trois anneaux*. Το προσέφεραν στον Μωρράς οι οπαδοί του, αγανακτισμένοι για την καταδίκη και φυλάκισή του μετά την Απελευθέρωση, το 1944. Είναι κάπως δυσεύρετο.

171. Η ιστορία αυτού του έργου του Ανούιγ, οι αντιδράσεις σ' αυτό στην Γαλλία κατά την Κατοχή, τα ζητήματα πολιτικής και κοινής γνώμης, τα οποία ενεπλάκησαν σε αυτές τις αντιδράσεις, είναι το αντικείμενο της εξαντλητικής μονογραφίας του M. Flügge, *Refus ou Ordre Nouveau. Politik, Ideologie und Literatur im Frankeirch der Besatzungszeit 1940-44 am Beispiel der 'Antigone' von Jean Anouilh* (Rheinfelden, 1982). Ωστόσο, παρά τις αξιόπιστες εργασίες του δρα Flügge, υπολείπονται ακόμη ορισμένα ζητήματα προς διαλεύκανσιν. Η κάπως αργοπορημένη απόφαση της γερμανικής λογοκρισίας υπέρ του έργου, απόφαση που φαίνεται πως συνεπάγεται μια διεισδυτική, εκλεπτυσμένη αξιολόγηση του Κρέ-

γαλλική διανόηση ιδιαίτερα ευαίσθητη απέναντι στις αξιώσεις του Κρέοντα. Μια γενιά μετά τον Μωρράς, οι *philosophes*-αρθρογράφοι της «Νέας Δεξιάς» θίγουν ξανά αυτές τις αξιώσεις, με ανάλογη ηθικολογική ορμητικότητα και ενθουσιασμό. Ο Κρέων, βεβαιώνει ο Μπερνάρ-Ανρί Λεβί (Bernard-Henri Lévy), δεν είναι επ' ουδενί λόγω εκπρόσωπος μιας ψυχρής *raison d'état*. Αντιθέτως, είναι αυτός που επικαλείται αδιάκοπα την προστασία των θεοτήτων. Αυτός ο άρχων των Θηβών είναι, επίσης, και πάνω απ' όλα «ιερέας». «Και η αλήθεια είναι ότι αυτός... όντας ο μόνος ιερέας στο έργο, καθορίζει μόνος τα όρια της όλης σφαίρας του ιερού, όπως αυτό γινόταν αντιληπτό σε μια πόλη σαν την Θήβα στα τέλη του πέμπτου αιώνα – όχι βέβαια θέτοντας τον 'νόμο' κατά της 'πίστεως', αλλά συνενώνοντας το ένα με το άλλο σε αυτόν τον 'νόμο της πίστεως', πράγμα που αποτελεί το ίδιον της ελληνικής θρησκείας»[172]. Έπεται ότι η αντίθεση της Αντιγόνης στον βασιλέα-ιερέα αποτελεί πρόκληση προς την κοσμική τάξη. Το σφάλμα της είναι αναμφισβήτητα μεταφυσικό. Την καθιστά όχι απλώς παράνομη, αλλά ον *hors l'ordre du monde* («εκτός κοσμικής τάξεως»). Χωρίς τους θεούς του Κρέοντα, της Ισμήνης και του χορού, δηλώνει ο Λεβί, δεν μπορεί παρά να προκύψουν ερείπια και σιωπή. Όπως ταιριάζει, λοιπόν, ο θάνατος της Αντιγόνης αποτελεί κυριολεκτική εκμηδένιση, επιστροφή στο μηδέν. Η Αντιγόνη, υιοθετώντας μια σολιψιστική στάση, διακηρύσσοντας (όπως ο Οιδίπους) την αυτάρκεια του εγώ της, έχει αθετήσει το πρωταρχικό συμβόλαιο της σοφόκλειας ηθικής. Ο Σοφοκλής «επαναπατρίζει την συνείδηση όλων στο εσωτερικό του περιφραγμένου χώρου της κοινωνικότητας (*la socialité*)»[173]. *Εμείς* μπορεί να θεωρούμε αυτό τον «επαναπατρισμό» μισητό και άγονο. *Εμείς* μπορεί να διαβλέπουμε στην πειθαρχία της ελληνικής

οντα «στο τέλος του έργου», ενδέχεται κάλλιστα να υπήρξε αποτέλεσμα της συμβουλής δύο ή τριών ειδικών επί του Σοφοκλή με επιφροή στο Ράιχ. Έτσι ήταν τα πράγματα; Αν ναι, υπάρχουν ίχνη δικών τους σχολίων στον Ανούιγ;

172. B.-H. Lévy, *Le Testament de Dieu* (Paris, 1979), σ. 87.

173. Στο ίδιο, σ. 89.

πόλεως και στο πλατωνικό πρόγραμμα για μια τέτοια πειθαρχία μια δυσοίωνη αποθέωση της δουλικότητας. Δεν είναι, όμως, τέτοια η οπτική του Σοφοκλή. Δεν είναι αυτή η οπτική γωνία που επιτρέπει να διαυγάσουμε την πραγματικότητα της καθαγιασμένης βασιλείας στην Θήβα του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα. Το συμπέρασμα του Μπερνάρ-Ανρί Λεβί είναι απερίφραστο: η *Άντιγόνη* «είναι έργο γραμμένο εξ ολοκλήρου από την σκοπιά του Κρέοντα, αν όχι προς δόξαν του»[174].

Προσέξτε πώς συνδέεται με τον Μωρράς αυτή η «σκανδαλώδης» ετυμηγορία. Η νέα δεξιά, η *nouvelle droite*, διεκδικεί τον Κρέοντα – το επαναπατρίζω (*rapatrier*) είναι ρήμα φορτισμένο με συντηρητικές απηχήσεις. Η Αντιγόνη είναι, για άλλη μια φορά, παράνομη. Ωστόσο, αυτή η ανάγνωση του σοφόκλειου δράματος ως ύμνου στην ενότητα του πολιτικού και του θρησκευτικού, η εικόνα του Κρέοντα ως ιερέα-βασιλιά αποτελούν απλώς αντιστροφή των ταυτόσημων όρων και εννοιών που βρίσκουμε στον Μωρράς. Η επιχειρηματολογία ανάγεται άμεσα στον Μποσυέ (Bossuet) και τους άλλους μεγάλους υπερασπιστές του Θείου Δικαίου. Ο Κρέων είναι Βουρβώνος.

Βρίσκουμε μια βαθύτερη, τρόπον τινά, απήχηση του Μωρράς στο ογκώδες μυθιστόρημα του Άλφρεντ Ντέμπλιν (Alfred Döblin) *Νοέμβριος 1918*. Γραμμένο το 1937-43 αυτό το *roman-fleuve* του Ντέμπλιν προβάλλει ένα καλειδοσκόπιο της Γερμανίας κατά τις εβδομάδες της κατάρρευσης της αυτοκρατορίας και της απόπειρας για επανάσταση. Σοβαρά τραυματισμένος, ο νεαρός δρ. Φρίντριχ Μπέκερ επιστρέφει για να διδάξει Ελληνικά και Λατινικά στο Γυμνάσιο που είχε εγκαταλείψει με ενθουσιασμό, για να καταταγεί στρατιώτης στον πόλεμο του 1914. Το προς διδασκαλίαν κείμενο είναι η *Άντιγόνη* του Σοφοκλή. Εξαιρουμένου ενός «αριστεριστή», όλη η τάξη είναι αποφασιστικά υπέρ του Κρέοντα. Περιμένουν από τον Μπέκερ να επικροτήσει και μάλιστα να καταγράψει μέσα

174. Στο ίδιο, σ. 87.

από μια τέτοια στάση ένθερμο φόρο τιμής στην δική του αυτοθυσία και αφοσίωση στην πατρίδα. Ένας καλός στρατιώτης, ένας άνδρας που φέρει τον Σιδηρούν Σταυρό, αποτελεί ζωντανή μαρτυρία της εγκυρότητας της ηθικής του Κρέοντα.

Ο δρ. Μπέκερ πρώτα απογοητεύει τους μαθητές του και ύστερα τους σκανδαλίζει: η Αντιγόνη είναι γενναία, «αλλά δεν είναι αντάρτισσα. Στην πραγματικότητα αποτελεί το ακριβώς αντίθετο μιας επαναστάτισσας. Αν κάποιος είναι ο εξεγερμένος σε αυτό το έργο, αυτός είναι – και μην εκπλαγείτε – ο Κρέων, ο βασιλιάς. Δεν το είχατε προσέξει; Ναι, είναι αυτός, με την πραγματικά τυραννική του βούληση, την ματαιοδοξία του για το ότι είναι, επί τέλους, νικητής και βασιλιάς, που πιστεύει ότι έχει το δικαίωμα να θέσει τον εαυτό του υπεράνω των καθαγιασμένων παραδόσεων και των προαιώνια παραδεδεγμένων αληθειών». Οι «άγραφοι νόμοι» τους οποίους επικαλείται η Αντιγόνη είναι εγγεγραμμένοι *και* στην καρδιά των ανθρώπων *και* στα έθιμα της πολιτισμένης ανθρωπότητας. Πρόκειται ακριβώς για την ερμηνεία του Σαρλ Μωρράς. Οι μαθητές, όμως, του Μπέκερ παραμένουν σκεπτικοί. Επικαλούνται τον *Prinz von Homburg* του Κλάιστ, με τον μυστικισμό της τυφλής υποταγής στις προσταγές του κράτους, για να ενισχύσουν τον Κρέοντα. Ίσως, κάποιοι μακρινοί, «εξωτικοί» Έλληνες να σκέφτονταν διαφορετικά, όμως για έναν πραγματικό Γερμανό που διάβαζε το έργο το 1918, η ερμηνεία του Μπέκερ αποτελούσε απαράδεκτη ύβρη.

Ο δρ. Μπέκερ αρνείται ότι το θεμελιώδες ζήτημα αφορά την διαμάχη μεταξύ της ατομικής συνείδησης, της ριζωμένης σε μια ευλαβική παράδοση, και των προσταγών μιας αυθαίρετης εξουσίας. Το πραγματικό πρόβλημα είναι το εξής: «Πώς πρέπει να συμπεριφέρεται ο κόσμος των ζωντανών προς τον κόσμο των νεκρών;» Ο πραγματικός «ήρωας», ο αληθινός «πρωταγωνιστής» του δράματος είναι ο Πολυνείκης. Ο Πολυνείκης νεκρός έχει *δικαίωμα* να είναι υπερβατικά παρών και να μνημονεύεται μεταξύ των ζωντανών. Αυτό ακριβώς το δικαίωμα υπερασπίζε-

ται και επωμίζεται η Αντιγόνη. Μπορεί το κράτος να είναι μια πραγματικότητα, αλλά και ο θάνατος δεν είναι λιγότερο πραγματικός. Η στάση του Κρέοντα απέναντι στο υπαρξιακό βάρος του θανάτου είναι η καταφανώς ανάρμοστη και αυτή που συνεπάγεται την καταστροφή, τόσο του ίδιου όσο και της *πόλεως*.

Δεν αποκλείεται ο Ντέμπλιν να είχε εμπνευσθεί από ένα δοκίμιο του μεγάλου θεολόγου Ρούντολφ Μπούλτμαν (Rudolf Bultmann)[175]. Οι αρχές του Κρέοντα, λέει ο Μπούλτμαν, δεν είναι «ούτε ανόητες ούτε εσφαλμένες». Δεν είναι κανένας μεθυσμένος από την εξουσία υποκριτής. Απλώς πιστεύει στην «reiner Diesseitsglaube» – στην «καθαρή εμμένεια» του υπάρχοντος, έχει μια «καθαρή πίστη στην εγκοσμιότητα». Αναγνωρίζει πλήρως την επικράτεια του θανάτου, προσπαθεί, όμως, να την εγκλείσει εντός των κανονιστικών ορίων του πολιτικού σώματος. Η θανατηφόρα πολεμική αντιθέτει έναν κοσμικό, νομικιστικό ανθρωπισμό από την μια μεριά, και από την άλλη τις «πέραν της χώρας» δυνάμεις του Άδη και του Έρωτα. Ας μην απατώμεθα, όμως: έστω και αν το τέλος του Κρέοντα αποτελεί παραδειγματική καταστροφή, δεν σημαίνει ότι το τέλος της Αντιγόνης αποτελεί μεταμόρφωση ή θριαμβευτική απελευθέρωση. «Η ισχύς του θανάτου είναι η ισχύς του σκότους και της φρίκης».

Στην αίθουσα διδασκαλίας, που σείεται από τις εκπυρσοκροτήσεις των όπλων των Σπαρτακιστών, αυτές οι ερμηνείες δεν έχουν καμία βαρύτητα. Ο πρώτος της τάξης (ο *Primus*), με λέξεις που δονούνται από την μελλοντική εθνικοσοσιαλιστική φρασεολογία, απορρίπτει βάναυσα τις απόψεις του Μπέκερ. Αυτό που έχει ανάγκη το γερμανικό έθνος, για να επιβιώσει, είναι ζωντανοί άνδρες, πλασμένοι με υπόδειγμα τον Κρέοντα και όχι ανατρεπτικά φαντάσματα.

---

175. R. Bultmann, «Polis und Hades in der Antigone des Sophokles». (Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά σε ένα Festschrift για τα πεντηκοστά γενέθλια του Karl Barth και ξανατυπώθηκε στο *Glauben und Verstehen*, in [Tübingen, 1952] και στο H. Diller [ed.] *Sophokles* [Darmstadt, 1967]).

Ο δρ. Κόνορ Κρουζ Ο'Μπράιεν (Conor Cruise O'Brien) ξέρει καλά τον Μωρράς του. Η αντίληψή του περί πολιτικής και θεάτρου ως στενά σχετισμένων δομών, στο εσωτερικό των οποίων διαδραματίζονται οι συμφυείς στην ανθρώπινη πράξη αμφισημίες, έχει συχνά ασχοληθεί με τις σχέσεις μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης. Η δαιδαλώδης σταδιοδρομία του Ο'Μπράιεν ως λογίου, αρθρογράφου, εκπαιδευτικού και πολιτικού μπορεί κάλλιστα να εξηγηθεί από την άποψη αυτών των δύο χαρακτήρων του Σοφοκλή. Μια πολυσυζητημένη διάλεξη που έδωσε ο Ο'Μπράιεν στο Μπέλφαστ τον Οκτώβριο του 1968, μελετά την αγωνία του Ώλστερ με βάση την πρόκληση της Αντιγόνης στον Κρέοντα[176]. Η πράξη της «μη βίαιης πολιτικής ανυπακοής», που επιτελεί η Αντιγόνη όταν επιχειρεί να προβεί στην ταφή του Πολυνείκη, γεννά την πιο ακραία μορφή βίας: επιφέρει την ίδια της την αυτοκτονία, την απόπειρα του Αίμονα να σκοτώσει τον πατέρα του, την αυτοκτονία του ίδιου του Αίμονα, την αυτοκτονία της Ευρυδίκης, της συζύγου του Κρέοντα και την συντριβή της προσωπικής ύπαρξης και της πολιτικής εξουσίας του Κρέοντα. «Υπερβολικό τίμημα», σχολιάζει ο Ο'Μπράιεν, «για μια δράκα χώμα πάνω στο πτώμα του Πολυνείκη». Ο Ο'Μπράιεν, που στον χαρακτήρα του αναμιγνύονται τόσο ο απογοητευμένος, στωικός συντηρητισμός του Μπερκ (Burke), όσο και η αδυναμία του Γέητς για τις απέλπιδες χειρονομίες, σταθμίζει τον Κρέοντα. Εάν το διάταγμά του είναι «απερίσκεπτο», το ίδιο είναι και η ανυπακοή προς αυτό το διάταγμα. «Η ελεύθερη απόφαση της Αντιγόνης, αυτή και μόνον, επισπεύδει την τραγωδία. Αν ο Κρέων είναι υπεύθυνος, τούτο συμβαίνει εξ αποστάσεως, επειδή άφησε αυτή την τραγική εξουσία στα χέρια ενός πεισματάρικου παιδιού του Οιδίποδα». Ιδού, λοιπόν, ένα αναμφίβολα εντυπωσιακό σχόλιο. Η «απόσταση» του Κρέοντα είναι, πιθανόν, η απόσταση του «κράτους», το οποίο, με την σειρά του, αποκτά ορισμένα προνόμια της ανωνυμίας, ακόμη

176. Αυτή η διάλεξη ανατυπώθηκε στον *Listener* (BBC Publications, London), Οκτώβριος 1968. Το κείμενο, όπως περιλαμβάνεται στο *States of Ireland* (London, 1972), έχει ορισμένες σημαντικές παραλείψεις.

και όταν η πραγματική εξουσία ανήκει στην βούληση και το πρόσωπο του βασιλιά. Η Αντιγόνη «διαρκώς αμφισβητεί και προκαλεί» τον Κρέοντα. Όμως, η αναγκαστική «απόσταση» του Κρέοντα καθιστά αδύνατη και, ως εκ τούτου, συμπεραίνει κανείς, ανεπιθύμητη, οποιαδήποτε αμεσότητα ή βιαστικήν ευκαμψία στις αντιδράσεις του. «Χωρίς την Αντιγόνη, θα μπορούσαμε να φτάσουμε σε έναν πιο ήσυχο, ρεαλιστικότερο κόσμο. Οι Κρέοντες θα σέβονταν αμοιβαία τις σφαίρες επιρροής τους, εάν η αστάθεια του ιδεαλισμού[177] έπαυε να δημιουργεί, στο εσωτερικό των επικρατειών τους, απειλή για τον νόμο και την τάξη». Ο Κόνορ Κρουζ Ο'Μπράιεν θα συνεχίσει να επανεξετάζει τους δυσοίωνους χρησμούς του υπό το φως της τρομοκρατίας στην Βόρεια Ιρλανδία. Είναι μάλλον αναμενόμενο πως το βλέμμα του θα στραφεί περισσότερο προς την Ισμήνη. Μήπως δεν είναι «ο κοινός νους και η ευαισθησία» της Ισμήνης «απέναντι στους ζωντανούς» που συντηρούν τις όποιες ελπίδες απομένουν σε καταστάσεις, όπου οι εμμονές του καθενός δεν επιτρέπουν καμία συμφιλίωση; Εντούτοις, ο Ο'Μπράιεν δεν απαρνείται σε καμία υστερότερη ανάλυση την αντίληψή του για τον Κρέοντα ως ένα «περισσότερο από ατομικό» και θεσμοποιημένο ον, που η συμπεριφορά του συγχρόνως δικαιολογείται και δυσχεραίνεται από περιορισμούς που υπερβαίνουν την κοινή ηθική.

Αυτοί οι περιορισμοί διακωμωδούνται σε ένα ποίημα, που κάλλιστα μπορεί να γνωρίζει ο Ο'Μπράιεν: το «Creon's Mouse» του Ντόναλντ Ντέιβι[178]. «Μόλις εκείνη η επικίνδυνη κοπέλα βγήκε απ' την μέση», ο Κρέων ξαναπέφτει στην δειλία, ακόμα και στην αυτομαστίγωση, που αποτελούν την πραγματική του φύση.

177. Εδώ οι όροι «ρεαλισμός» - «ιδεαλισμός» χρησιμοποιούνται με το τρέχον νόημά τους στην αγγλική γλώσσα, όπου «ιδεαλιστής» είναι αυτός που προσβλέπει πάντα στο ιδανικό του και γαία πυρί μιχθήτω, ενώ «ρεαλιστής» είναι αυτός που αποδέχεται ως αδήριτη αλήθεια τα κελεύσματα της «πραγματικότητας» – δηλ. τις κυρίαρχες κοινωνικές συνήθειες και συνθήκες του εκάστοτε παρόντος.(Σ.τ.Μ.)

178. Αυτό το ποίημα περιλαμβάνεται στο *Brides of Reason* του Donald Davie (London, 1955).

Η φρικτή του σύγκρουση με το γένος του Οιδίποδα του έχει προκαλέσει «μια αυτοεπιβληθείσα, ξεροκέφαλη λιγοψυχιά». Η εκτέλεση της Αντιγόνης και τα φρικτά της συνεπακόλουθα έχουν προκαλέσει στον Κρέοντα κάποια υποστολή της βούλησης, τρόπον τινά. Κάνοντας τον απολογισμό, διαισθάνεται ότι «μπορεί να είχε καταφέρει να διορθώσει» και της Αντιγόνης την άκαμπτη βούληση, αλλά και την δική του. Τώρα ο Κρέων είναι «ταπεινός». Το ποντίκι μπορεί να τρέξει και να αρχίσει να ροκανίζει δίχως κανένα κίνδυνο πίσω απ' την ξύλινη επένδυσή του.

Αυτήν την κουρασμένη ευσπλαχνία δεν την ξαναβρίσκουμε στην προσωπογραφία του Κρέοντα που φτιάχνει ο Ανρί Γκεόν (Henri Ghéon) στο έργο του *Oedipe*. Γραμμένο κατά πάσα πιθανότητα το 1938, το έργο «Οιδίπους ή το Λυκόφως των Θεών» περίμενε ως το 1951 για να παρουσιασθεί επί σκηνής. Το κείμενο παρουσιάζει μια συγχρητιστική ορμή που την έχουμε ξανασυναντήσει: οι ελληνικοί μύθοι αναπαρίστανται σαν να αποτελούσαν κρυφή προοικονομία και μάλιστα αναγγελία της έλευσης του Χριστού. Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι παρ' όλα αυτά, ο Γκεόν δραματοποιεί τον θηβαϊκό κύκλο με τρόπο που παραμένει ευριπίδειος, από την άποψη τόσο της πλοκής όσο και της τεχνικής. Οι στοχασμοί γύρω από την μοίρα σε όλη την έκταση του έργου, το «ορατόριο» της συμπόνιας, της συμφιλίωσης ζώντων και νεκρών στο τέλος του έργου, είναι διαποτισμένα από τον καθολικισμό του Γκεόν. Ωστόσο, το δράμα το ίδιο παραμένει άμεσος κληρονόμος των *Φοινισσῶν* και της αντίληψης περί Κρέοντα που βρίσκουμε στον Στάτιο.

Η Jocaste, βυθισμένη από καιρό στην πικρή χηρεία, προσμένει τον νεαρό ήρωα που θα νικήσει την Σφίγγα και θα ζητήσει την ίδια για βασιλική του σύζυγο. Ο Créon είναι ένας είρων πουριτανός, που οι πολιτικές του φιλοδοξίες, η δίψα του για εξουσία κεντρίζονται από ό,τι ο ίδιος ειλικρινά θεωρεί ως αρχαία κατάρα του οίκου του Λαΐου. Ερμηνεύει την Σφίγγα ως τον εκ θεού φύλακα της πόλεως, ως μια προειδοποίηση κατά της απρεπούς επι-

θυμίας της Jocaste να ξαναπαντρευτεί. Η Jocaste ήταν «σαν μητέρα» προς τον Créon κατά την παιδική του ηλικία. Εκείνος, τώρα, βρίσκει ανυπόφορο αυτό το παλλόμενο μυστήριο του αφυπνισμένου, ώριμου αισθησιασμού της. Ο Créon κατηγορεί την Jocaste ότι εκείνη έσπρωξε τον Λάιο στο μοιραίο ταξίδι του. Αφήνει βαρείς υπαινιγμούς για τα κίνητρά της: εκείνη δεν μπόρεσε να συγχωρήσει στον Λάιο την ανεπιθύμητη γέννηση αυτού του αινιγματικού «χαμένου γιου» και την επακόλουθη εγκατάλειψή του στα άδεντρα βουνά. Τώρα, λέει ο Créon, η Jocaste περιμένει ένα νέο σύζυγο, «τόσο νεαρό, που θα μπορούσε να είναι γιος της» (στην εκδοχή του Γκεόν, όπως και σε αυτήν του Χόφμανσταλ, η φροϋδική παρουσία είναι περιθωριακή, αλλά αναμφισβήτητη).

Τα συμβάντα ακολουθούν την φρικτή πορεία τους. Όταν ξαναβλέπουμε τον Créon, είναι κυρίαρχος στην αλληλοσπαραγμένη, εξαντλημένη από τον πόλεμο *πόλιν*. Τώρα είναι σε θέση να ολοκληρώσει την κρομγουελλική αποστολή του, όπως την είχε προαναγγείλει στην αρχή του έργου: «Έχω έλθει σε αυτόν τον οίκο, για να διώξω από εδώ το μίασμα, την ψευτιά, την ιεροσυλία...» Τώρα πια έχει «περιμαζέψει» το στέμμα. Ο Étéocle ας δεχτεί από την πόλη τις μεταθανάτιες τιμές. Ο Polynice ας γίνει βορά των ορνέων. Όπως και στον Ευριπίδη, αλλά με χροιά που υποδηλώνει την χαραυγή της χριστιανικής *caritas*, ο Oedipe και η Antigone αντιτίθενται στο διάταγμα του Créon. Η λύση που δίνει ο Créon, είναι συνάμα συγκαταβατική και πραγματιστική: «Οι θεοί είναι σκληροί και οι άνθρωποι είναι σκληροί. Εμείς θα είμαστε σκληρότεροι από αυτούς. Η γη είναι σκληρή. Θα την ανοίξουμε με βία. Αυτή είναι η δουλειά του βασιλιά (*C'est le métier d'un roi*)». Ωστόσο, ο Oedipe μπορεί να πάρει τα ακρωτηριασμένα πτώματα των γιων του. Ας πάει μαζί με την Αντιγόνη να τους θάψει, πέρα, μακριά. Έτσι, αυτή η γενιά και το καταραμένο αίμα της θα πάψουν ν' απειλούν την Θήβα.

«Αυτή είναι η δουλειά του βασιλιά» – υποψιάζεται κανείς ότι ο Ανούιγ γνώριζε την διατύπωση του Γκεόν και ιδιαίτερα την

έμφαση στην λέξη «δουλειά» (*métier*). Αυτή η έμφαση, φυσικά, αποτελεί την ουσία της δικής του παρουσίασης και υπεράσπισης του Κρέοντα[179]. Η *Antigone* του Ανούιγ είναι πολύ γνωστή για να απαιτεί περαιτέρω πραγμάτευση. Θα ήθελα μόνο να εντοπίσω δύο σημεία που συχνά παραβλέπονται.

Στην εκδοχή του Ανούιγ, όπου η θεατρική τέχνη, η επιχειρηματολογική επιτηδειότητα υπερβαίνουν κατά πολύ ό,τι θεωρείται ως κακόγουστη ή μειωτική πραγμάτευση του θέματος της Αντιγόνης, ο Créon *νικά*. Ως προς αυτό, δεν μπορεί να υπάρξει καμία ουσιαστική αμφιβολία. Στο απόγειο της μεγάλης σύγκρουσης αποκαλύπτει στην Antigone ότι δεν υπάρχει τρόπος να ξεχωρίσει κανείς τα υπολείμματα του Étéocle από αυτά του Polynice. Οι οπλές του αργίτικου ιππικού έχουν ποδοπατήσει και τα δύο πτώματα, μετατρέποντάς τα σε αποκρουστική λάσπη. Η Antigone αντιλαμβάνεται αυτό το γεγονός και διατυπώνει την απόφασή της σε παρελθοντικό χρόνο: «Θα ήταν ίσως καλύτερο γι' αυτήν *να είχε πεθάνει*, έστω και για έναν λόγο τόσο παράλογο». «Moi, je croyais»-«εγώ... *πίστευα*». Νικημένο, το κορίτσι λέει πως, τώρα, θα επιστρέψει στο δωμάτιό της, στα ανάκτορα. Είναι, ακριβώς, η έκβαση που απαιτούσε ο Créon. Καμία θεϊκή επιταγή, κανένα ηθικό Απόλυτο δεν απαιτεί κάτι άλλο. Ο ύπουλος ρυθμός της διαλεκτικής του Créon έχει υποσκάψει τα υπαρξιακά θεμέλια της πράξης της Antigone. Οι σκηνικές οδηγίες είναι ενδεικτικές: η Antigone «κινείται σαν υπνοβάτισσα». Έχουν καταρρεύσει τα παιδαριώδη όνειρά της για ηρωισμό και πολιτικό αντίκτυπο.

Η απόφαση που παίρνει, λίγο αργότερα, να αψηφήσει, παρ' όλα αυτά, τον Créon, θάβοντας τελικά ό,τι έχει απομείνει από τον Polynice, δεν έχει πλέον καμία σχέση με τα κυρίαρχα προβλήματα που θέτει ο θρύλος ή το έργο του Σοφοκλή. Η δεύτερη εξέγερση της Antigone είναι το αποτέλεσμα μιας, κατά το μάλ-

179. Για μια πολιτική απολογία του Κρέοντα, ακόμη πιο ριζική και από του Ανούιγ, πρβλ. W. M. Calder III, «Sophokles' Political Tragedy, *Antigone*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, ix (1968).

λον ή ήττον, κοινότυπης ψυχολογικής μεταστροφής συγκυριακού τύπου. Είναι αηδιασμένη από την πρόσχαρη, πατρική συγκατάβαση, με την οποίαν ο Créon επιμένει στην ευτυχία, στην εγκόσμια ρουτίνα που της επιφυλάσσει η συζυγική ζωή. Η Antigone οπισθοχωρεί υστερικά από την έγγαμη μακαριότητα. Επιλέγει να πεθάνει, παραμένοντας στην παρθενική της αμεσότητα προς το πραγματικό, ακηλίδωτη από τους γλυκερούς συμβιβασμούς της αστικής ζωής. Τίποτε, όμως, απ' όλα αυτά δεν αποδυναμώνει τα επιχειρήματα του Créon κατά του «αλήτη» Polynice και κατά της «παράλογης» εξέγερσης της Antigone.

Δεύτερο σημείο: στον Σοφοκλή, και σε όλη, σχεδόν, την παράδοση, ο Κρέων απομένει σε μιαν αποτρόπαιη μοναξιά. Στο τέλος, δεν υπάρχει πια ολόγυρά του παρά οικογενειακό ρήμαγμα. Εγκαταλείπεται στην απομόνωση του θηρίου. Όχι στον Ανούιγ. Η τελευταία σκηνή, εμπνευσμένη, όπως νομίζω, από μιαν ανάλογη στιγμή προς το τέλος του *La Reine morte* του Μοντερλάν (Montherlant), είναι πασίγνωστη: Μπαίνει στην σκηνή ένας νεαρός υπηρέτης. Υπενθυμίζει στον Créon ότι το συμβούλιο πρόκειται να συνέλθει σε πέντε ώρες. Ο Créon πειράζει χαριτωμένα τον μικρό. Είναι τρέλα, του λέει, να θες να μεγαλώσεις. «Δεν πρέπει ποτέ κανείς να ενηλικιώνεται». Και ο άνθρωπος που μόλις άκουσε τον χορό να του ανακοινώνει πόσο εγκαταλελειμμένος είναι, εξέρχεται στηριγμένος στον ώμο ενός νεαρού αγοριού. Όχι μόνο θραύεται η απομόνωση, που ήταν η ποινή του Créon, αλλά και αυτή η επαφή με την παιδική ηλικία αφήνει αναπόφευκτα να εννοηθεί μια ευρύτερη επάνοδος στην ζωή. Μήπως αυτό το χαρακτηριστικό ήταν που, σ' ένα έργο το οποίο διατηρεί μια παράξενη ισορροπία μεταξύ των θέσεων των δύο πρωταγωνιστών και των πολιτικών τακτικών που αυτές συνεπάγονται, καθόρισε την στάση της γερμανικής λογοκρισίας να αποδεχτεί αυτό το κείμενο και το ανέβασμά του;

Η απόσταση που χωρίζει τον Ανούιγ από τον Σοφοκλή, είναι λεπτή, αλλά καθοριστική. Βρισκόμαστε καθ' οδόν προς τον βλο-

συρό επίλογο που προτείνει ο Ντύρενματ (Dürrenmatt), στο δοκίμιό του γύρω από τα «Προβλήματα του Θεάτρου» το 1955. Στις μέρες μας, «οι γραμματείς του Κρέοντα είναι αυτοί που ασχολούνται με την περίπτωση της Αντιγόνης».

8

Η παρουσία της Αντιγόνης και του Κρέοντα στις τέχνες και στην σκέψη διατρέχει τις γλώσσες και τους πολιτισμούς και υπερβαίνει κατά πολύ όσα έχω θίξει ως εδώ. Το μόνο που έκανα ήταν να επιλέξω. Όπως είπα εξ αρχής, είναι αδύνατον να καταρτίσουμε έναν εξαντλητικό κατάλογο όλων των ρητών ή λανθανουσών μεταμορφώσεων του θέματος της Αντιγόνης, από τις μυθικές, «προ-επικές» απαρχές του ως τις μέρες μας. Το πεδίο είναι απέραντο.

Όμως, έστω και αν περιορισθεί κανείς στον αυστηρά λογοτεχνικό χώρο, μια πλήρης επισκόπηση θα πήγαινε πολύ πέρα από τα κείμενα που έχω παραθέσει.

Θα έπρεπε να εξετάσει κανείς τις κατ' επανάληψιν αναφορές στον θηβαϊκό κύκλο, που πραγματοποιούν οι αλεξανδρινοί μυθογράφοι και γραμματικοί, όπως ο Καλλίμαχος, καθώς και τις ερμηνείες της μοίρας της Αντιγόνης, με τον τρόπο που παρουσιάζονται σε βυζαντινούς σχολιαστές, όπως ο Αριστοφάνης[180]. Έχω θίξει μόνο παρεμπιπτόντως τον Στάτιο και έχω παραλείψει εντελώς το συγκεχυμένο, αλλά σημαντικό μυθολογικό υλικό, το οποίο παρέχει συλλογές μύθων, όπως ο ψευδο-Απολλόδωρος του πρώτου π.Χ. αιώνα. Δεν διαθέτω την απαιτούμενη επάρκεια, για να πραγματευθώ το δυσεπίλυτο, αλλά ζωτικό, πρόβλημα της μετά-

180. Ο Steiner αναφέρεται στον Αριστοφάνη τον γραμματικό (περ. 2ος αι. π.Χ.) Ωστόσο, ο Αριστοφάνης καταγόταν μεν από το Βυζάντιο, αλλά ανήκει στην χορεία των αλεξανδρινών και όχι των βυζαντινών λογίων. (Σ.τ.Μ.)

δοσης των κειμένων και των περιλήψεων του Σοφοκλή από Βυζαντινούς σχολιαστές, όπως ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (περ. 1200). Η πρόσφατη επισκόπηση του Ν. Τζ. Ουίλσον (N. G. Wilson) *Scholars of Byzantium* (London, 1983) διαφωτίζει τα μέγιστα αυτό το ζήτημα. Ωστόσο, ορισμένα κενά παραμένουν ακόμη και στις πληρέστερες μελέτες. Η παραδεδεγμένη σοφία θεωρεί ότι ιδιαιτέρως τα λογοτεχνικά έργα δεν περιλαμβάνονταν στην κληρονομιά της ελληνικής σκέψης και γνώσης που μεταβίβασε το Ισλάμ στην Δύση. Είναι, όμως, πράγματι αποφασιστικές οι αποδείξεις που διαθέτουμε επ' αυτού; Όταν το όνομα «Αντιγόνη» επανεμφανίζεται στην μεσαιωνική Ευρώπη, είμαστε άραγε απολύτως βέβαιοι ότι ορισμένες από τις συγκεχυμένες απηχήσεις του δεν προέρχονται από την επαφή με τον Αραβικό κόσμο;

Έχω αναφέρει μόνο το *Le Roman de Thèbes* και δεν έχω πει τίποτε για την συνεχή επίκληση της χάρης της Αντιγόνης στον «Χαιρετισμό στην Κυρά του» («Salute to his Lady») του Προβηγκιανού ποιητή Αρνώ ντε Μαρέιγ (Arnaut de Mareuil) στα τέλη του δωδέκατου αιώνα. Η Αντιγόνη εμφανίζεται στις *Cent Histoyres de Troie* (τέλη δέκατου τρίτου αιώνα) της Κριστίν ντε Πιζάν (Christine de Pisan) και ασφαλώς στο εικοστό τρίτο και στο εικοστό έβδομο κεφάλαιο του *De claris mulieribus* του Βοκκάκιου – έργο με τεράστια επιρροή και αντικείμενο συνεχούς μίμησης. Περιορίστηκα δε σε απλή μνεία του Τσώσερ, στο «Knight's Tale» του οποίου οι γυναίκες των Θηβών καταγγέλλουν τον Κρέοντα, τον τύραννο, ο οποίος «for despit and for his tirannye» («από πείσμα και εξαιτίας της τυραννίας του») έθρεψε τα σκυλιά με τα πτώματα των συζύγων τους, «to do the dede bodyes vileynye» («για να προσβάλει τα σώματα των νεκρών»). Από την στιγμή που το ίδιο το κείμενο του σοφόκλειου έργου φτάνει στην Ιταλία το 1423 και μια τυπωμένη εκδοχή του καθίσταται διαθέσιμη το 1502 στην Βενετία, η ιστορία της διασποράς και των υποβλητικών δυνάμεων της *Αντιγόνης* αποκτά τέτοια πολλαπλότητα, ώστε κανείς μεμονωμένος μελετητής δεν μπορεί να την δαμάσει.

Στην Ιταλία, οι απαρχές αυτής της ιστορίας ανάγονται στον Τζοβάνι Ρουτσελάι (Giovanni Rucellai), που μιμείται την πλοκή της *Άντιγόνης* στο έργο του *Rosamunda* (που παίχτηκε το 1516). Το επόμενο στάδιο είναι η μεγάλης κλίμακας δραματοποίηση των θηβαϊκών μύθων στην *Giocasta* του Λουντοβίκο Ντόλτσε (Ludovico Dolce) το 1554 και στην διανθισμένη με αλληγορίες *Antigone* του Τζοβάνι Πάολο Τραπολίνι (Giovanni Paolo Trapolini) το 1581. Μέσω μιμήσεων και μεταφράσεων, τα ιταλικά πρότυπα απλώνονται στην Ευρώπη. Πρωτοπαρουσιασμένη από τον Τσώσερ, η ιστορία της Αντιγόνης και των καταραμένων αδελφών της φθάνει στην Αγγλία, μέσω μιας διασκευής του Ευριπίδη και του Ντόλτσε: της *Iocasta* του Τζορτζ Γκασκόιν (George Gascoygne), που παίχτηκε στο Gray's Inn το 1566. Γνωρίζουμε την ύπαρξη μιας πρώιμης, αδημοσίευτης γαλλικής μετάφρασης της *Άντιγόνης* του Σοφοκλή από κάποιον Καλβί ντε λα Φονταίν (Calvy de la Fontaine), ήδη από το 1542. Η εκδοχή του Γκαρνιέ απέκτησε τέτοιο κύρος, ώστε αποτέλεσε στην ουσία μια νέα αφετηρία. Πολυάριθμες «Αντιγόνες» στην Βόρεια Ευρώπη, και ιδιαιτέρως στην Ολλανδία, ήταν παραφυάδες της *Antigone ou la piété*. Εν τω μεταξύ, υβριδικές εκδοχές, βασισμένες στον Ευριπίδη, στον Σενέκα, στον Στάτιο και, σιγά σιγά, στον ίδιο τον Σοφοκλή, γράφονταν και ανεβάζονταν στην Πορτογαλία, στην Ισπανία, στην Δαλματία.

Έχω, πρακτικά, παραλείψει την προϊστορία της *Άντιγόνης* στην Γερμανία. Υπάρχουν αξιομνημόνευτα χωρία στην αναδιήγηση της ιστορίας από τον Χανς Ζακς (Hans Sachs) κατά τις δεκαετίες του 1550 και του 1560, στην μετάφραση του Μάρτιν Όπιτς (Martin Opitz), ακόμη και στην ιδιόρρυθμη και μελοδραματική αφήγηση της μοίρας της Αντιγόνης που εισήγαγε ο Άντον Ούλριχ (Anton Ulrich), δούκας του Μπρούνσβικ, στο ιστορικό-πικαρέσκο μυθιστόρημά του *Die römische Octavia* το 1677. Ήταν μακρύς ο δρόμος που οδήγησε στον Χέγκελ και στον Χαίλντερλιν.

Εάν θέλουμε να καταρτίσουμε έναν περιεκτικό κατάλογο, θα πρέπει να μην παραλείψουμε την αρκετά ελεύθερη διασκευή του

Γκαρνιέ από τον Τόμας Μαίη (Thomas May), *The Tragedy of Antigone, the Theban Princesse*, που δημοσιεύθηκε στο Λονδίνο το 1631. Δεν θα έπρεπε να παραλείψουμε ούτε την *Antigone* του Αββά Κλωντ Μπουαγιέ (Claude Boyer), που ανέβηκε στο Παρίσι το 1686 (με το ψευδώνυμο Pader d'Assézan). Θα έπρεπε, επίσης, να εξετάσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στις επηρεασμένες από τον Ευριπίδη και τον Στάτιο «Αντιγόνες», όπως αυτές των «Μερίντο Φαζάνιο» («Merindo Fasanio») (ψευδώνυμο του Fr. Benedetto Pasqualigo) και Fr. Gaetano Roccaforte, αφ' ενός, και την μουσική και την χορογραφία του ροκοκό, αφ' ετέρου. Και πώς θα μπορούσε κανείς να αποσιωπήσει, έστω και λόγω τίτλου, το έργο *Oedipe et toute sa famille* (Paris, 1731), του M. ντε λα Τουρνέλ (M. de la Tournelle);

Έχω αναφερθεί, κατ' επανάληψιν, στην *Αντιγόνη* του Αλφιέρι. Ωστόσο, η πραγματική της επιρροή πολύ απείχε από την επιρροή που άσκησε ο Μάρκο Κολτελίνι (Marco Coltellini), του οποίου η *Αντιγόνη* μελοποιήθηκε από τον Τομάζο Τραέτα το 1767 και, όπως έχω αναφέρει, τραγουδιόταν από την Μαδρίτη ως την Πετρούπολη. Αν και δημοσιεύθηκε μόλις το 1921, η *Αντιγόνη* του Ζαν Ρεμπούλ (Jean Reboul), που χρονολογείται στο 1843-44, είχε εγείρει τον θαυμασμό του Λαμαρτίνου και παραμένει αξιοσημείωτη λόγω της επικέντρωσής της σε ένα μοναχικό, ρομαντικά εξαιρόμενο Κρέοντα. Και αν η γλωσσική μου επάρκεια μου επιτρέπει να ασχοληθώ με κείμενα όπως η *Αντιγόνη* του Β. Φρόνε (W. Frohne) (1833), που συμπυκνώνει σε ένα μόνο δράμα την όλη τραγωδία του Οίκου των Λαβδακιδών, ή την πατριωτικο-αναμνηστική *Αντιγόνη* του Λουί Περουά (Louis Perroy) (1922) ή την γερμανική μετάφραση του Σουηδικού *Nils Holgersens* της Σέλμα Λάγκερλεφ (Selma Lagerlöf) (1906) (εκδοχή του θέματος Αντιγόνης-Πολυνείκη υπό μορφήν λαϊκής αφήγησης), ωστόσο αδυνατεί να πλησιάσει πολλές άλλες εθνικές παραδόσεις.

Δεν μπορώ να πω τίποτε για την *Αντιγόνη* του Σιγκέισι Κούρε (Τόκιο, 1956) ούτε για τις διαδοχικές ρωσικές διασκευές, αρχής γενομένης με την διασκευή του I. Μαρτίνωφ το 1823-5. Η

Antigone a ti druhi του Σλοβάκου συγγραφέα Πέτερ Καρβάς (Peter Karvas) μου είναι τελείως απρόσιτη. Αυτό το έργο, που δημοσιεύθηκε στην Μπρατισλάβα το 1961 και που όλοι χαρακτηρίζουν αξιοσημείωτο, διαδραματίζεται σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η Αντιγόνη ανήκει σε μια ομάδα εγκλείστων, που προσπαθούν να οργανώσουν αντίσταση εναντίον του Kommandant «Κρέοντα». «Αντιγόνες», με πνεύμα, ίσως, ανάλογο της «Αντιγόνης» του Καρβάς, κυκλοφορούσαν υπό μορφή σαμιζντάτ στην Πολωνία, στην Ουγγαρία, στην Ρουμανία.

Αυτό το κύμα διόλου δεν φαίνεται να καταλαγιάζει. Την ίδια στιγμή που γράφω αυτήν την παράγραφο, φτάνει στα χέρια μου μια νέα εκδοχή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, από το Θεατρικό Εργαστήρι του Théâtre Populaire des Flandres. Το μανιφέστο που συνοδεύει το χειρόγραφο, είναι εύγλωττο: τα ορυχεία της βόρειας Γαλλίας κλείνουν το ένα μετά το άλλο· άνδρες και γυναίκες βρίσκονται σε αδιέξοδο μπροστά σε αυθαίρετα διατάγματα που φτάνουν από μακριά: η Αντιγόνη είναι «η πρώτη ύλη της ενέργειας»· μέσα της καίει η *combustible* (*εύφλεκτη ύλη*) της θεμελιώδους ανθρώπινης εξέγερσης.

Μόνο για την περίπτωση του Χαίλντερλιν ασχολήθηκα με αυτές τις μεταμορφωτικές ιδιοποιήσεις, τις οποίες αποκαλούμε «μετάφραση». Ωστόσο, ασφαλώς, μέσα από αυτές τις πράξεις ιδιοποίησης, η Αντιγόνη έχει διαγάγει τις πολλές και διάφορες ζωές της, από την ρωμαϊκή αρχαιότητα ως τον Γ. Μπ. Γέητς. Οποιαδήποτε μελέτη στοχεύει στην πληρότητα, θα πρέπει να καταδείξει τους τρόπους γραμματικής και σημασιολογικής μεταβίβασης που λειτουργούν ήδη στις αναγεννησιακές εκδοχές του Σοφοκλή. Θα όφειλε, ιδιαιτέρως, να επιχειρήσει να αναλύσει τον, κατά το μάλλον ή ήττον, συνειδητό, πλην όμως διεξοδικό εκλατινισμό του Σοφοκλή και του Ευριπίδη στις ευαισθησίες που διαμορφώθηκαν από τον Σενέκα ή τον Στάτιο. Ένας ανθρωπιστής του δέκατου έκτου αιώνα, όπως ο Ζαν Λαλαμάντ (Jean Lalamant), μεταφράζει σχεδόν ταυτόχρονα την *Αντιγόνη* στα Λατινικά και σε εκλατινι-

σμένα Γαλλικά το 1558. Η πεζολογική απόδοση του Σοφόκλειου έργου από κάποιον Ντυπυί (Dupuy) στο *Le Théâtre des Grecs* του Πιερ Μπρυμουά (Pierre Brumoy) (1730) ήταν αυτή που, κυρίως, ενέπνευσε τις αντιδράσεις του 18ου αιώνα απέναντι στο πρωτότυπο, τόσο στην Γαλλία, όσο και στο γερμανικό νεοκλασικό κίνημα. Η απόσταση που χωρίζει την μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Γκίλμπερτ Μάρεϋ, από τις «*Αντιγόνες*» τις επηρεασμένες από το όραμα και την πρακτική της μετάφρασης του Έζρα Πάουντ, αποτελεί μια από τις ριζοσπαστικές στιγμές στην ιστορία του ίδιου του υλικού της Αντιγόνης. Η μουσική του νοήματος έχει αλλάξει.

Δεν προσπάθησα καν, από την άλλη μεριά, να ασχοληθώ δεόντως με το πάθος και την πολεμική που περιβάλλουν την μορφή της Αντιγόνης στην πρόσφατη γραμματεία του φεμινισμού και της «γυναικείας απελευθέρωσης»[181].

Ωστόσο, οσοδήποτε βασικά κι αν είναι, τα κείμενα δεν αποτελούν παρά μια όψη του συνόλου. Το δράμα γεννιέται και ξαναγεννιέται μέσα στην παράσταση. Κάθε νέο ανέβασμα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, μετά το πρώτο, αποτελεί μια δυναμική παράσταση της κατανόησης. Οι Αντιγόνες που εδώ και πάνω από δύο χιλιετίες συνωστίζονται στην φαντασία, είναι, σε μεγάλο βαθμό, δημιουργίες και αναδημιουργίες των ηθοποιών, των σκηνογράφων και των σκηνοθετών-παραγωγών. Έχω επισημάνει την *Αντιγόνη* των Τικ-Μέντελσον ή τις περίφημες παραστάσεις των Μουνέ-Συλλύ στο Théâtre Antique της Οράγγης, το καλοκαίρι του 1894. Εξίσου σημαντικές για την γένεση της διανοητικής εμπειρίας και της φαντασιακής ενσάρκωσης είναι παραστάσεις όπως αυτή του Στανισλάβσκι (Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, 1899), οι παραστάσεις του Living Theatre το 1967 ή η *Αντιγόνη* του Πιετ Ντρέσερ (Piet Drescher), όπως ανέβηκε στην Λειψία το 1972[182]. Η υπαίθρια παράσταση του Μαζαάκι Κούμπο στο Τόκυο το 1959 λέγεται ότι

181. Για μια δηκτική και καυστική επισκόπηση μέρους αυτής της γραμματείας, πρβλ. M. R. Lefkowitz «Princess Ida, the Amazons and a Women's College Curriculum», *Times Literary Supplement* (London), 27 Νοεμβρίου 1981.

σημαδεύει μιαν εποχή στην πολύπλοκη εκδίπλωση των ιαπωνικών αντιλήψεων και μεταλλαγών της δυτικής εμπειρίας. Δεν έχω αναφερθεί ούτε στις «αρχαιολογικές» ή τις «ανανεωτικές» παραστάσεις της *Αντιγόνης* στα αρχαία ή στα νέα Ελληνικά στην ίδια την Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα. Αυτό και μόνο το κεφάλαιο αξίζει μια πλήρη έρευνα. Η επάνοδος της Αντιγόνης στην γενέθλια γη έχει κατ' επανάληψιν αγγίξει ένα κεντρικό νεύρο της ελληνικής πολιτικής και των ελληνικών διαμαχών γύρω από την εθνική ταυτότητα.*

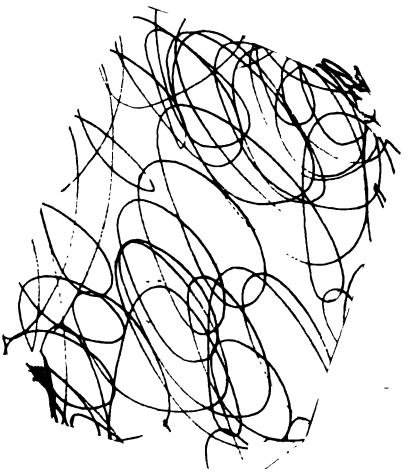
Έχω περιορισθεί σε επιφανειακές μόνο νύξεις για τις περιπέτειες της Αντιγόνης και του Κρέοντα στην όπερα και το μπαλέτο. Ελάχιστο μόνο δείγμα όλων αυτών αποτελεί η εικονογράφηση που περιλαμβάνεται σε τούτο το βιβλίο.

Παρ' όλα αυτά, ελπίζω πως έχω μεταδώσει μιαν επαρκή αντίληψη των διαστάσεων του θέματος της Αντιγόνης, ώστε να δικαιολογείται το εξής ερώτημα: πώς μπορούμε *σήμερα* να διαβάζουμε και να «βιώνουμε» την Αντιγόνη; Ποιες μορφές κατανόησης είναι δυνατές υπό το βάρος της ερμηνευτικής κληρονομιάς, του όγκου των προηγουμένων σχολιασμών και της ποιητικής-θεατρικής ερμηνείας; Εάν θέσουμε σωστά τούτο το πρόβλημα, τότε θα έχουμε, όπως πιστεύω, την ευχέρεια να προσεγγίσουμε το κομβικό ζήτημα αυτής της μελέτης. Θα μας οδηγήσει στο να επαναπροσεγγίσουμε την μοναδική, απαράμιλλη επήρεια, που ασκούν οι μύθοι και οι χαρακτήρες που πλάστηκαν από τους Έλληνες, στις ρίζες του Είναι μας. Θα καταστήσει οξύτερη την πρόκληση που μας θέτει το γεγονός ότι κανένα δη-

182. Ο καθηγητής Hellmut Flashar του Πανεπιστημίου του Μονάχου έχει αποδυθεί σε εκτεταμένη έρευνα των σκηνοθεσιών και των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος στην Γερμανία από τις αρχές του αιώνα. Του είμαι ευγνώμων για το υλικό που έθεσε στην διάθεσή μου.

* Βλ. του Γιάγκου Ανδρεάδη, *Αντιγόνη*· δραματουργική ανάλυση-μετάφραση, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1994, με χρονολόγιο παραστάσεων στην Ελλάδα (καταρτισμένο από την Άννα Μαυρολέοντος), σσ. 197-201. [Σ.τ.Μ.]

μιούργημα της μυθοπλασίας και του λόγου, μετά την αρχαία, ίσως μετά την αρχαϊκή Ελλάδα, ούτε καν τα σαιξπηρικά, δεν παρουσιάζει ισάξια ικανότητα αυτο-ανανέωσης. Οι περασμένες και οι τωρινές Αντιγόνες έχουν αποδειχθεί υπέρτερες πάσης καταγραφής. Ήδη συγκεντρώνονται άλλες τόσες, καθώς χαράζει η αυριανή μέρα.



Τρίτο Κεφάλαιο

1

Η «κατανόηση» ενός κειμένου στα κλασικά ελληνικά, η «κατανόηση» οποιουδήποτε κειμένου σε οποιαδήποτε γλώσσα, τόσο πυκνού στην μορφή και στις έννοιες, όσο η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, είναι μια ταλάντευση ανάμεσα στον πόλο της αμεσότητας και τον πόλο του απροσπέλαστου. Εάν διαβάζουμε καλά, εάν καθιστούμε τον εαυτό μας διανοητικά υπόλογον απέναντι στο κείμενο, εάν πειθαρχούμε την ευαισθησία μας σε μια ευσυνείδητη σχολαστική προσοχή, εάν, σε τελική ανάλυση, καθιστούμε την ανάγνωσή μας άσκηση ηθικής εμπιστοσύνης, καθιστώντας με δική μας ευθύνη την ευαισθησία μας σύμφωνη με την ευαισθησία του ποιητή (αν και σε επίπεδο πιο ταπεινό, δευτερεύον), τότε αυτή η ταλάντευση θα βρει κάποια σταθερά σημεία. Θα περιέλθει σε ηρεμία, θα αποκτήσει, κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητά, μια γενική αντίληψη των μορφών του νοήματος. Θα εναρμονίσει τις τοπικές λεπτομέρειες με το τοπίο, με τις «τονικές» συμβάσεις του έργου στο σύνολό του. Μια τέτοια «στάση ανάπαυσης», όμως, είναι πάντοτε προσωρινή. Πρόκειται για ένα στιγμιαίο, τεταμένο ζύγιασμα ανάμεσα σε διαφόρων βαθμών εδραιωμένες αντιλήψεις αφ' ενός και αφ' ετέρου τις δημιουργικές αβεβαιότητες, έστω και τα κατάφωρα σφάλματα, που οδηγούν στην αναθεώρηση – σε μια «νέα θεώρηση», με την κυριολεκτική έννοια.

Όταν καταπιάνεται με ένα κείμενο της τάξης της *Αντιγόνης*, η

«κατανόηση» είναι, όπως έχουμε δει, δυναμική, τόσο ιστορικά όσο και συγχρονικά. Πρόκειται για μια διαδικασία συμφωνίας και απόρριψης μεταξύ αφ' ενός μεν της σωρευτικής, επιλεκτικής αυθεντίας της παραδεδεγμένης γνώμης αφ' ετέρου δε της πρόκλησης που της απευθύνουν οι ατομικές εικασίες. Η ανάγνωση ποτέ δεν είναι στατική. Το νόημα συνεχώς κινείται. Εκδιπλώνεται – μολονότι ο όρος «εκδίπλωση» είναι υπερβολικά επίπεδος, υπερβολικά προγραμματικός – στον σημασιολογικό χώρο που χαρτογραφείται, όπως έχουμε δει, από γλωσσολόγους και κριτικούς, από ηθοποιούς και σκηνοθέτες, από την μουσική και τις εικαστικές τέχνες, όπως αυτές «στήνουν» ή εξεικονίζουν το έργο. Καθώς οι γενεές διαδέχονται η μία την άλλη, το ευρύτερο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα επηρεάζει κάθε νεύρο της ερμηνείας. Αυτή η επήρεια μπορεί να αλλάξει τις συνθήκες και τα ιδεώδη της κατανόησης. Σε μια περιθωριακή σημείωση στο *Athenaeum* των αδελφών Σλέγκελ, γραμμένη το 1804, ο Κόλεριτζ, αυτός ο κορυφαίος αναγνώστης, μεταχειρίζεται μια προσφυή παρομοίωση. Είμαστε συνδεδεμένοι με το κείμενο, με «μια κινητή γέφυρα επικοινωνίας». Το υπονοούμενο είναι πρόδηλο. Μια τέτοια γέφυρα μπορεί να ανυψωθεί. Εν τοιαύτη περιπτώσει, το κείμενο μένει βουβό.

Μπορούμε, όμως, να ελπίζουμε πως θα διαβούμε αυτήν την κινητή γέφυρα που οδηγεί στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, εάν δεν γνωρίζουμε αρχαία ελληνικά;

Αυτή η ερώτηση μου φαίνεται οδυνηρότερη, τεχνικά και ψυχολογικά, απ' όσο συχνά αναγνωρίζουμε. Έχω κατευθύνει μεγάλο μέρος του έργου μου και της προσωπικής μου ζωής στην μελέτη και την παρουσίαση της ιστορίας, της ποιητικής και των φιλοσοφικών-γλωσσολογικών όψεων της μετάφρασης. Ο μεταφραστής είναι ο ταχυδρόμος που μεταφέρει τις σκέψεις και τα αισθήματα των ανθρώπων. Σε όλα τα χρονικά και τοπικά σταυροδρόμια, τα ενεργειακά κύματα του πολιτισμού μεταβιβάζονται με την μετάφραση, με την μιμητική, προσαρμοστική, μεταμορ-

φωτική ανταλλαγή λόγων και κωδίκων. Χωρίς την μετάφραση, τα πνευματικά και μορφοπλαστικά ενεργήματά μας δεν θ' αργούσαν να αδρανήσουν. Κανένας πολύγλωσσος, όσο μεγάλη εμβέλεια κι αν έχουν οι γλωσσικές του κεραίες, δεν μπορεί να προσεγγίσει πέρα από ένα ελάχιστο κλάσμα εκείνων των γλωσσών, μέσα στις οποίες έγιναν αντικείμενο σκέψης, αισθήματος και εκφράσθηκαν τα θεμελιώδη στοιχεία και οι δυναμικές παραλλαγές που συνιστούν την εγγράμματη παιδεία. Καταρτίστε, έστω τον πιο χονδρικό, τον πιο περιορισμένο κατάλογο «βασικών βιβλίων», περιλαμβάνοντας τον Όμηρο και την Γραφή, τον Δάντη και τους θρησκευτικούς δασκάλους της Ανατολής, τον Σαίξπηρ και τον Γκαίτε, τον Φλωμπέρ και τον Τολστόϊ – ακόμη και αυτή η αλφαβήτα της συνειδητότητας στέκεται στα πόδια της ή καταβαραθρώνεται ανάλογα με την αρετή ή την αποτυχία των μεταφράσεων. Η μετάφραση είναι αυτή η κινητή γέφυρα, από την οποία διέρχονται, μετά την Βαβέλ, οι άνθρωποι, για να μπουν σε αυτό που ο Χάιντεγγερ έχει ονομάσει «οίκο του Είναι τους».

Αυτό είναι αυτονόητο.

Το ίδιο και η κοινοτοπία ότι καμία μετάφραση δεν είναι πλήρως συμμετρική προς το πρωτότυπο, ότι ακόμη και στις σπουδαιότερες των μεταφράσεων, εκεί όπου πομπός και δέκτης αλληλοσυνδέονται, υπάρχουν λεπτές ρωγμές. Αυτή η ουσιώδης ανεπάρκεια έχει τις ρίζες της στο ίδιο το πνεύμα της γλώσσας. Το ιδιοφυές πνεύμα της γλώσσας, η υπαρκτική και τυπική μοναδικότητα κάθε ομιλιακού ενεργήματος μπορεί πράγματι να προσδιορισθεί με την μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια, αν παραδεχθούμε πως καμία μετάφραση δεν θα είναι ποτέ ολική, πως κανείς δεν μπορεί να μεταφέρει από μια γλώσσα σε μιαν άλλη το συνολικό άθροισμα των υπονοουμένων, των τονικοτήτων, των συμπαραδηλώσεων, των μιμητικών διακυμάνσεων και των συναγομένων πλαισίων αναφοράς, που εσωτερικεύουν και δηλώνουν τις σημασίες μέσα στην σημασία. Θα υπάρχει απώλεια ή υπό-

λοιπο· κάτι άλλο θα έχει προστεθεί από την παρόρμηση της παράφρασης· κάποια άλλα μικρά, πλην όμως κρίσιμα, μεγέθη θα έχουν αλλάξει κλίμακα· θα έχουμε μετατοπίσει τα «κομβικά σχήματα» και τους βαθιά θαμμένους ρυθμούς, που, ασύλληπτοι από την ανάλυση, καθιστούν την κάθε γλώσσα, τις ομιλιακές συνήθειες του κάθε ατόμου «διάλεκτο», μια, κατά το μάλλον ή ήττον, περιχαρακωμένη μοναδικότητα μέσα στο φάσμα της επικοινωνίας. Η ομιλία, είτε εκφέρεται είτε όχι, είναι τόσο στενά δεμένη με τον παλμό του Είναι του ανθρώπου, είναι τόσο συνυφασμένη με το ζωντανό πλαίσιο της κανονικής ανθρώπινης ύπαρξης, όσο και η ίδια η αναπνοή. Κανείς δεν μπορεί να αναπαραγάγει με ακρίβεια ή να υποκαταστήσει την αναπνοή ενός άλλου. Γι' αυτό, ίσως, το *πνεῦμα* και ο *λόγος*, «η ανάσα που εμπνέει, που μας εμφυσά την ζωή» και «ο λόγος», είναι τόσο αξεδιάλυτα συνυφασμένα στις θεολογικές και μεταφυσικές θεωρήσεις της ουσίας του ανθρώπινου προσώπου.

Και αυτό είναι αυτονόητο.

Ο I. A. Ρίτσαρντς (I. A. Richards) χαρακτήρισε την μεταφορά πλήρων νοημάτων από έναν σημασιολογικό κώδικα σε έναν άλλον, από την μια γλώσσα στην άλλη, καθώς και την ατμόσφαιρα συνειρμών και συσχετισμών, μέσα στην οποία εξελίσσονται οι γλώσσες, ως «τον πολυπλοκότερο τύπο συμβάντος που έχει παραχθεί ως τώρα κατά την κοσμική εξέλιξη». Ακόμη, όμως, και σε ταπεινότερα επίπεδα, τούτο το «συμβάν» βρίσκεται πάντα υπό διπλή πίεση. Στην μεγαλύτερη πλειοψηφία τους, οι μεταφράσεις είναι κακές. Είναι ανακριβείς, προχειροφτιαγμένες, πλήρεις πλεονασμών, ανεπαρκείς, τόσο υφολογικά, όσο και εννοιολογικά, απροβλημάτιστες ως προς το σφάλμα. «Δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι» (φράση που και η ίδια θέτει δυσχερή προβλήματα στον μεταφραστή): έτσι θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τις δια βίου αναμετρήσεις με λόγους και με κείμενα σε γλώσσες που εμείς οι ίδιοι αγνοούμε. Ωστόσο, η καθαρή ανεπάρκεια, κυρίως όταν γίνεται φανερή στον ακροατή ή τον ανα-

γνώστη, δεν είναι ό,τι πιο ζημιογόνο υπάρχει. Μεγαλύτερη παραποίηση ενυπάρχει στην «σπουδαία» ή «υψηλή» μετάφραση, που παρεμβάλλει την συσκοτιστική ακτινοβολία και δεξιοτεχνία της ανάμεσα σε εμάς και το πρωτότυπο. Η ενσυνείδητη μετάφραση μεταμορφώνει την πηγή της, όπως ακριβώς εκείνες οι ενορχηστρώσεις του Μπαχ, με τις οποίες ο ύστερος δέκατος ένατος και ο πρώιμος εικοστός αιώνας επεδίωξαν να εμπλουτίσουν την αρχαία γύμνια. Επαυξάνει και διακοσμεί· εκτρέπει το νόημα προς την κατεύθυνση της «ομορφιάς» – της «ομορφιάς» δηλαδή όπως την βιώνει και την διατυπώνει ο μεταβιβαστής και ο σύγχρονός του αισθητικός περίγυρος. Πάρτε για παράδειγμα τις θαυμαστές επανεπινοήσεις, τους ρυθμιστικούς αντίλαλους, την μετασχηματιστική μίμηση στην μετάφραση των *Ωδών* (III, 29) του Οράτιου από τον Ντράιντεν (Dryden) – μια από τις αναμφισβήτητα ιδιοφυείς πραγματώσεις στην μακρά ιστορία της μετάδοσης του Οράτιου στην Ευρώπη.

Το συμπέρασμα απ' όλα αυτά είναι κοινότοπο, αλλά σημαντικό. Όταν διαβάζουμε μια μετάφραση, *όποια κι αν είναι η ποιότητά της*, διαβάζουμε τον μεταφραστή. Είτε είναι ο γείτονας που κάνει μεταφράσεις στο πόδι για να επιβιώσει, είτε ο Χαίλντερλιν ή ο Γ. Μπ. Γέητς, αυτό δεν αλλάζει σε τίποτε το γεγονός ότι πρόκειται για προϊόν από δεύτερο χέρι, για ατομικό ή πολιτιστικό *Ersatz* ή για συνθετικό υποκατάστατο. Άραγε μπορεί κανείς να προσεγγίσει σοβαρά την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή υπ' αυτές τις συνθήκες; Μπορεί κανείς να ελπίζει έστω να βάλει το πόδι του πάνω στην «κινητή γέφυρα», εάν δεν γνωρίζει αρχαία ελληνικά;

Όμως, τι σημαίνει πραγματικά «γνωρίζω» σε αυτά τα συμφραζόμενα; Ας αφήσουμε κατά μέρος (έστω και αν στην πράξη ουδέποτε είναι δυνατόν αυτό) την όλη κλίμακα των κειμενικών προβλημάτων, τα χάσματα, τα σφάλματα της μεταγραφής, τις εκδοτικές μανούβρες – που μερικές ανάγονται στην ελληνιστική κριτική θεώρηση των πηγών – που καθιστούν πάντοτε συζητήσι-

μο το γράμμα ενός αρχαίου ελληνικού δράματος. Ας κάνουμε αφαίρεση του γεγονότος ότι τα επί μέρους έργα έχουν απομονωθεί από το σχήμα της συναφούς τριλογίας, καθώς και από όλο το σώμα των χαμένων έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Όσο κι αν λειτουργούν περιοριστικά, τα μειονεκτήματα τα οφειλόμενα στις απώλειες και τις αβεβαιότητες, παραμένουν απλώς εξωτερικά. Η ουσία της δυσκολίας έγκειται ασφαλώς στο γεγονός της γλώσσας. Κανείς, μετά τους Αλεξανδρινούς, δεν είχε άμεση προσωπική πρόσβαση στα ελληνικά του Αισχύλου ή του Σοφοκλή. Καμία γενιά δεν μιλά ακριβώς την ίδια γλώσσα με τους προγενεστέρους της, εκτός αν πρόκειται για ηθελημένον αρχαϊσμό. Με τον καιρό, η αμεσότητα της αναγνώρισης και της υπολανθάνουσας αναφοράς απομακρύνονται από το υποσυνείδητο. Αναπόφευκτα, γίνονται αντικείμενο εσκεμμένης ανάκτησης, διατήρησης και ερμηνείας. Η νεώτερη λογιοσύνη απέχει χιλιάδες χρόνια από το κείμενο. Ακόμη και εκείνοι που «γνωρίζουν» άριστα τα κλασικά ελληνικά, απλώς στέκονται στο τωρινό άκρο μιας σήραγγας που διασχίζει τον χρόνο και βρίθει από παρεμβολές, παραμορφωτικούς αντίλαλους και διαστρεβλώσεις. Κανείς δεν μπορεί να μάθει να *μιλά* αρχαία ελληνικά, με το σύνηθες ή το πλήρες νόημα του όρου.

Έτσι, ακόμη και οι πρυτάνεις της κλασικής φιλολογίας και της κριτικής των κειμένων, ένας Έντουαρντ Φραίνκελ (Eduard Fraenkel), ένας Έντγκαρ Λόμπελ (Edgar Lobel), ένας Ρούντολφ Πφάιφερ (Rudolf Pfeiffer), ακόμη και εκείνοι των οποίων η γλωσσική–αρχαιολογική λεπταισθησία επιτρέπει λαμπρά κατορθώματα διόρθωσης και ανασύστασης, έχουν μια «γνώση» των περικλείων ελληνικών ασύγκριτα μικρότερη, ασύγκριτα πιο τεχνητή από την γνώση και του πλέον απαίδευτου από τους Έλληνες των Αθηνών του Σοφοκλή. Η ζωή των απηχήσεων, η ζωτική στενογραφία του υπονοούμενου και του αυτονόητου, οι κώδικες επιτονισμού, κυματισμού της έμφασης ή λιτότητας που διέτρεχαν τις κοινωνικές τάξεις, τις ηλικιακές ομάδες, τα δύο φύλα –

όλα αυτά που περιβάλλουν τις επιμέρους λέξεις και φράσεις σε μια ζωντανή καθομιλουμένη γλώσσα με ακριβή ή συγκεχυμένη αξία, διαφεύγουν στην πράξη και από τον λόγιο και από τον απλό ενδιαφερόμενο. Ο Ράσκιν (Ruskin) σημειώνει χαρούμενος στην *Praeterita* του πως μια απλή ματιά σε ό,τι θεωρούσαν τότε ως Ανακρεόντειες ωδές, τού απέδειξε ότι «οι Έλληνες αγαπούσαν τα περιστέρια, τα χελιδόνια και τα ρόδα τόσο όσο κι εγώ». Από ποσοτική άποψη ίσως είναι έτσι, μολονότι οι συνθέτες ωδών δεν είναι κατ' ανάγκην οι πιο έγκυροι μάρτυρες της κοινωνίας τους. Από την άποψη, όμως, του ψυχολογικού περιεχομένου, των τρόπων αξιοποίησης της ευαισθησίας, των εκφραστικών τρόπων, οι αττικές «αρέσκειες» των αρχαίων ενδέχεται κάλλιστα να διέφεραν ριζικά από αυτές των βικτωριανών. Σε ορισμένες εμφανέστατες περιπτώσεις – στάσεις και αντιλήψεις ως προς τις ερωτικές σχέσεις, την δουλεία, την έννοια του προορισμού, την ερμηνεία των ασθενειών – μπορούμε χονδρικά να αντιληφθούμε την διαφορά. Οι παγίδες, όμως, αφθονούν εκεί που η πρώτη ύλη είναι, κατά κύριο λόγο, λογοτεχνική, εκεί όπου η πρώτη ύλη είναι απατηλή, ακριβώς μέσα από την αμεσότητα της ελκυστικότητάς της. Τα ρόδα του Ανακρέοντα δεν είναι τα ρόδα ενός χριστιανού Ευρωπαίου του δέκατου ένατου αιώνα, ο οποίος έχει εσωτερικεύσει, είτε το συνειδητοποιεί είτε όχι, τον συμβολικό ρόλο αυτού του άνθους και τις αξίες που του έχουν αποδώσει οι εικονογράφοι, οι τροβαδούροι και οι θεολόγοι του δωδέκατου αιώνα.

Η φιλολογική αυθεντία δεν αποτελεί επ' ουδενί λόγω πανάκεια. Ο μεγάλος λόγιος έχει έκδηλη ευθύνη ως αναγνώστης. Όποιος έχει (όπως εγώ) απλώς ατελή και από δεύτερο χέρι γνώση των ελληνικών, όποιος δεν μπορεί να προσεγγίσει τον Σοφοκλή παρά *μόνο* μέσω μεταφράσεων, βασίζεται σε μέγιστο βαθμό, και με ευγνωμοσύνη, στην ετυμηγορία και στην εικασία του ειδήμονος. Ωστόσο, η δυσκολία είναι η εξής: η πνευματική οργάνωση, τα εφόδια της συνείδησης και της ευαισθησίας των

κλασικών φιλολόγων, των γλωσσολόγων και των εκδοτών είναι αφ' εαυτών παράγοντες άκρως εξειδικευμένοι και έντονα απλοποιητικοί. Περιορίζουν το βάθος του νοήματος. Όταν ερμηνεύουν τον ποιητή, είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, συνειδητά προκατειλημμένοι υπέρ του λεκτικού κανόνα και της ορθολογικότητας της καθιερωμένης σύνταξης – μολονότι αυτός ο κανόνας και αυτή η ορθολογικότητα ίσως να αποτελούν δική τους επινόηση. Ο Χάουσμαν θεωρούσε ότι η συνύπαρξη φιλολογικής αυστηρότητας και λογοτεχνικής λεπτότητας στο ίδιο άτομο είναι πράγμα σπανιότερο και από την ποιητική ιδιοφυΐα. Ωστόσο, είναι αδύνατον να διαχωρίσουμε τον γλωσσικό καθορισμό από την λογοτεχνική κρίση. Η ίδια η αντίληψη του Χάουσμαν για τον «αγέρωχο χαρακτήρα του Κρέοντα», που έχω ήδη μνημονεύσει, αποτελεί συγχρόνως την αιτία και το αποτέλεσμα της υποκειμενικής διόρθωσης, την οποίαν επέφερε στην δεύτερη λέξη του στ. 746 της *Αντιγόνης*. Το γράμμα ούτε καθορίζει ούτε αρνείται κατ' ανάγκην το πνεύμα. Ωστόσο, στον φιλόλογο-εκδότη αυτό το γράμμα γεννά ένα ιδιαίτερου τύπου «πνεύμα», μια ιδιαίτερου τύπου «τιμή αληθείας». Κατά συνέπειαν, υπάρχουν περίφημες εκδόσεις και σχολιασμοί ελληνικών τραγωδιών, που είτε στερούνται μιας αντίληψης της ποίησης και του θεάτρου είτε αυθαιρετούν όταν πραγματεύονται το κείμενο. Η γνώση γίνεται «πολυμάθεια» με την πλέον ολισθηρή έννοια του όρου.

Εξ ου και η αιώνια, ανεπίλυτη διαμάχη ανάμεσα στον ειδικευμένο αρχαιογνώστη αφ' ενός, και στον λογοτεχνικό κριτικό ή τον ποιητή-μεταφραστή (που ενδέχεται, ω του σκανδάλου, να μην γνωρίζει διόλου την γλώσσα του πρωτοτύπου). Εξ ου το συνταρακτικό, αλλά και τονωτικό παράδοξο τέτοιων διαισθητικών συλλήψεων ενός υλικού που αντιστεκόταν σε όλους, όπως το *Cathay* του Πάουντ, που οι Κινέζοι αναγνώστες και ειδήμονες το θεωρούν πιστότερο στο πρωτότυπο από οποιεσδήποτε εκδοχές ειδικευμένων δυτικών σινολόγων.

Υπάρχει και κάτι άλλο, εν τέλει: τόσο ο πλέον καταρτισμένος

κλασικός φιλόλογος, όσο και ο μη ειδικός, με την υποκείμενη σε λάθη μετάφρασή του, αποτελούν *και ο ένας και ο άλλος* παράγωγα μιας τεράστιας ιστορικής κληρονομιάς. Έρχονται πολύ κατόπιν εορτής. Είτε το συνειδητοποιούν ξεκάθαρα είτε όχι, βαρύνει στην δική τους κατανόηση ο όγκος της φιλολογικής επιμέλειας, της ερμηνείας, των σκηνοθεσιών και της κριτικής που έχει προηγηθεί. Οφείλουμε, ασφαλώς, να διακρίνουμε την παράδοση των λογίων μελετών από την κληρονομιά της κριτικής. Στην διαδικασία της ερμηνείας και της κριτικής του κειμένου υπάρχει σωρευτική πρόοδος και συνεργασία. Κάποια σφάλματα εξοβελίζονται· ενδέχεται να ανακαλυφθούν καλύτερα χειρόγραφα. Η (λογοτεχνική) κριτική, από την άλλη μεριά, αποτελεί ουσιαστικά συγχρονικό, αυτοανατρεπτικό εγχείρημα, στο εσωτερικό του οποίου η πλατωνική καταδίκη των ποιητών, η αριστοτελική παρομοίωση της κάθαρσης και η έμφαση του Τζων Τζόουνς (John Jones) στα οικονομικά του οίκου των Ατρειδών είναι, από κάποιες απόψεις, σύγχρονες μεταξύ τους. Είτε, όμως, πρόκειται για την σφαίρα της κριτικής είτε για την σφαίρα της αρχαιογνωστικής λογιοσύνης, το παρελθόν αποτελεί ενεργό παράγοντα ενσωματωμένον στις τρέχουσες κρίσεις. Βρίσκεται, οργανικά, εν δράσει, στην κάθε νέα ενόραση. Το «νόημα» που ακτινοβολείται ως εμάς από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή έχει καμπυλωθεί και η αρχική μορφή του έχει μεταβληθεί, όπως ακριβώς το φως των άστρων είναι καμπυλωμένο, όταν φθάνει ως εμάς, έχοντας διατρέξει τον χρόνο και έχοντας περάσει μέσα από διαδοχικά πεδία βαρύτητας. Οι δημιουργικές, καθώς και οι συσκοτιστικές πλευρές αυτής της στρέβλωσης, οι επιπτώσεις που έχει αυτή η στρέβλωση στην τωρινή ανάγνωση του Σοφοκλή είναι το θέμα της παρούσης μελέτης.

Όλα τα στοιχεία αυτής της πρόκλησης είναι ανελέητα παρόντα στον πρώτο κιόλας στίχο της Αντιγόνης.

Ο μεταμφιεσμένος άνδρας ηθοποιός που υποδύεται την Αντιγόνη, απευθύνεται στον μεταμφιεσμένο άνδρα ηθοποιό που υποδύεται την Ισμήνη. Του απευθύνεται σε ποιητικό λόγο, του οποίου οι μετρικές ενότητες, βασισμένες στην ποσότητα των συλλαβών, υποστηρίζονται από ένα πολυσύνθετο σύστημα τονικών αξιών. Κάποιες από αυτές ανάγονται στον ιδιαίτερο εκφραστικό κόσμο του έπους. Μεγάλο μέρος του μνημειώδους δυναμισμού που έχει ο λόγος του ελληνικού τραγικού δράματος, οφείλεται στις ομηρικές απηχήσεις. Από την άλλη μεριά, ο δακτυλικός εξάμετρος συχνά υφίσταται την επήρεια ενός γλωσσικού ιδιώματος πιο «απομυθολογικοποιημένου» και μάλιστα πεζολογικού – επήρεια της οποίας τα ίχνη βρίσκουμε στην αριστοφανική σάτιρα της τραγικής ρητορείας. Εμείς έχουμε μεν πρόσβαση στην μετρική των στίχων που εκφέρονται στον πρόλογο της σοφόκλειας Αντιγόνης (στ. 1-99), όχι, όμως, και στην σχέση αυτών των στίχων και της τονικής ή μελωδικής τους δομής με το όποιο μουσικό υλικό συνόδευε το έργο κατά την παράστασή του. Το μόνο που μας απομένει, είναι λέξεις στην αττική διάλεκτο του πέμπτου αιώνα, που η μεταγραφή τους από σύγχρονους ή μεταγενέστερους αντιγραφείς, ιδίως στους στίχους 2-5, φαινόταν ύποπτη ήδη στα μάτια των Βυζαντινών σχολιαστών. *Totus locus vexatus** είναι το θλιβερό συμπέρασμα ενός σύγχρονου εκδότη του κειμένου[183].

* «Ολόκληρο το χωρίο στασιάζεται» [Σ.τ.Μ.]

183. Ο αναγνώστης που επιδιώκει, σε ό,τι αφορά στην *Αντιγόνη*, «την τέχνη της αργής ανάγνωσης» (έκφραση πλασμένη από τον Ρώσο κριτικό Mikhail Gerschenson) θα ωφεληθεί από τα εξής: έκδοση του έργου από τον R. C. Jebb (3η έκδ. Άμστερνταμ, 1962)· από τον A. C. Pearson (α΄ έκδ. 1924 και επανέκδοση από το Oxford University Press, 1955)· από τον R. D. Dawe (Leipzig, 1979). Μπορεί να συμβουλευθεί το *Lexicon Sophocleum* του F. Ellendt, που αναθεωρήθηκε από τον H. Genthe (Olms, 1958). Όλες οι σοβαρές εκδόσεις πραγματεύονται τα κειμενικά προβλήματα. Η πιο πρόσφατη αντιπαραβολή κειμένων οφείλεται στον R. D.

Τα συμφραζόμενα και οι κατοπινές αναφορές δείχνουν καθαρά ότι τα δύο πρόσωπα του δράματος συναντώνται μπροστά στα βασιλικά ανάκτορα των Θηβών. Η συνάντησή τους γίνεται προτού χαράξει η αυγή. Πρόκειται για ουσιαστικό στοιχείο για τον γενικό συμβολισμό και την αυστηρή οικονομία του έργου. Μετά την Αναγέννηση, η δυτική σκηνή με την αυλαία της θα αναπαριστά την αυγή. Στο θέατρο του Διονύσου, η ώρα και η μεστή νοήματος χρονική εκδίπλωση της δράσης πρέπει να συναχθούν με βάση τις λέξεις του έργου. Δεν υπάρχει ημίφως ούτε στην σκηνή ούτε στην ορχήστρα. Κυριαρχεί η λευκή λαμπρότητα και οι κοφτές σκιές του αττικού μεσημεριού. Αναπόφευκτα, αυτή η πλασματική στιγμή – το αβέβαιο τέλος μιας σπαρακτικής νύχτας – αντιτίθεται στο εκτυφλωτικό φως, μέσα στο οποίο κάνουν την πρώτη εμφάνισή τους η «Αντιγόνη» και η «Ισμήνη». Οι συμφυείς στην παράσταση «αποστασιοποιήσεις», οι απαιτήσεις στις οποίες έπρεπε να ανταποκριθούν οι μετασχηματιστικές ευαισθησίες του πολυπληθούς κοινού, ο βαθμός κατά τον οποίον η εξοικείωση με τον σχετικό μύθο ή με άλλες θεατρικές εκδοχές του βοηθούσε τους θεατές να ανταποκριθούν στις εν λόγω απαιτήσεις, είναι παράγοντες που μας είναι αδύνατον να ανασυστήσουμε.

Ο πρώτος στίχος αποτελείται από πέντε λέξεις, εκ των οποίων δεν θέτουν ερμηνευτικά προβλήματα οι δύο, το «ὦ» και η «Ἰσμήνη»[184]. Οι άλλες τρεις έχουν αποτελέσει αντικείμενο πά-

---

Dawe, στο *Studies on the Text of Sophocles* (Leiden, 1978), 99-120. Οι σχολιασμοί, τόσο για το έργο γενικά, όσο και για λεπτομέρειες, είναι, όπως έχουμε πει, πολυάριθμοι. Βρήκα ιδιαίτερα χρήσιμους τους ακόλουθους: G. Müller, *Sophokles. Antigone* (Heidelberg, 1967)· J. V. O'Brien, *Guide to Sophocles' Antigone* (Southern Illinois University Press, 1978)· J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, Part III. *The Antigone* (Leiden, 1978). Το τριμερές του Seth Benardete «A Reading of Sophocles' *Antigone*», *Interpretation: A Journal of Political Philosophy*, iv. 3, v. 1, v. 2 (1975) είναι ερεθιστικό και καλεί σε γόνιμη διαφωνία. Είχα ήδη την ευκαιρία να παραθέσω σε όλη την έκταση αυτής της μελέτης τις αναλύσεις των Karl Reinhardt, R. P. Winnington-Ingram, H. D. F. Kitto, Hugh Lloyd-Jones, C. H. Whitman και Charles Segal.

184. «Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον, Ἰσμήνης κάρα». (Σ.τ.Μ.)

μπολλων ερμηνευτικών προσπαθειών. Φαίνεται σαν να τις διαποτίζει το μισοσκόταδο, μέσα στο οποίο απαγγέλλονται. Κυριολεκτικά – το δε «κυριολεκτικά» επιτελεί πάντοτε λήψιν του ζητούμενου – διαβάζουμε *κάτι* σαν το εξής: «Ω της ίδιας μου της αδελφής κοινή, που την μοιράζομαι κι εγώ, της Ισμήνης κεφαλή». Ο Χαίλντερλιν, όπως έχουμε δει, το μετατονίζει ακλόνητος. Συγκατατίθεται στην τραχιά παραδοξότητα της προσφώνησης της Αντιγόνης, δημιουργώντας έναν στίχο, ο οποίος συγγενεύει επικίνδυνα με την παρωδία του ελληνικού τραγικού τρόπου που κάνει ο Χάουσμαν. Ο φιλολογικός εκδότης, ο λόγιος ερμηνευτής, ο κοινός αναγνώστης ή θεατής προχωρούν, εδώ, ψηλαφητά· ο όρος *κοινὸν* είναι όρος σπερματικός στην ιστορία της γλώσσας, της θρησκευτικής σκέψης και θέσμισης, της ανθρωπολογίας. Μια γόνιμη αμφισημία στοιχειώνει αυτήν την λέξη. Σημαίνει «κοινό» υπό την έννοια του «συνηθισμένου», του «γενικού», του «ευρέως διαδεδομένου» (όπως στην περίπτωση της *κοινῆς*, που σημαίνει «κοινή λαλιά» ή «βουλγκάτα»). Σημαίνει επίσης «δεσμούς αίματος», «δεσμούς γένους». Αποτελεί κρίσιμο παράδοξο ή και ουσιαστική δυαδικότητα της ανθρώπινης κατάστασης το ότι η συγγένεια είναι συγχρόνως, από μιαν άποψη, το πλέον καθολικευμένο, το πλέον συνηθισμένο από τα κοινωνικοβιολογικά γεγονότα, ενώ, από μιαν άλλη, είναι το πλέον απερίσταλτα μοναδικό και ατομικά συγκεκριμένο γεγονός. Στο στόμα της Αντιγόνης, όπως το είχε αντιληφθεί ο Κίρκεγκωρ, η λέξη *κοινὸν* είναι φορτισμένη με ένα μοιραίο νόημα.

Αρχικά (ακόμη δε και η έννοια των «απαρχών» είναι εν μέρει μυθική), ενδέχεται μεγάλο μέρος της μυθολογίας να αποτελούσε επιβλητική διατύπωση της αβεβαιότητας, της αταβιστικής αμηχανίας που συνδέονται, μέσω της αιμομιξίας, με τις πηγές της συγγένειας και της οικογενειακής οργάνωσης. Η Αντιγόνη και η Ισμήνη είναι αδελφές, αλλά και κόρες του Οιδίποδα. Αυτός ο σκοτεινός δεσμός τις συνδέει με τις τερατώδεις ανάγκες των ανθρώπινων καταβολών (ποιες, αν, όχι τις αδελφές τους,

μπορούσαν να παντρευτούν ο Κάιν και ο Άβελ;) Αυτή όμως η άναρχη «κοινότητα», που με την σειρά της αποτελεί ανοσιούργημα, τις αποκόπτει από τους παραδεδεγμένους κανόνες της εξελιγμένης ανθρωπότητας. Στα πλαίσια του μύθου, η συγγένειά τους αποτελεί σκάνδαλο. Ωστόσο, ακριβώς αυτό είναι που τις συνδέει στενότερα απ' ό,τι έχουν ποτέ συνδεθεί δύο αδελφές, τις καθιστά «κοινές την μια στην άλλη» και, τρόπον τινά, τις συγχωνεύει (αυτή δε η συγχώνευση τις διακρίνει με συναρπαστικό τρόπο από το παρόμοιο ζευγάρι της Ηλέκτρας και της Χρυσοθέμιδος, στο θέατρο του Σοφοκλή). Στην λέξη *κοινὸν* της Αντιγόνης η παλινδρομική κίνηση του νοήματος είναι αληθινά διαλεκτική. Το νόημα κινείται σαν εκκρεμές ανάμεσα στην υποβολή μιας πρωταρχικής απροσδιοριστίας και των «συγχύσεων/συγχωνεύσεων» της εξ αίματος συγγένειας από την μια, και, από την άλλη, στην μοναδικότητα ενός κοινωνικού διαχωρισμού τόσο ριζικού, ώστε να παράγει από τις δύο κόρες–αδελφές του Οιδίποδα ένα μοναδικό, ένα «κοινό» ον.

«Of the earth earthy» («της γης γήινη»), γράφει ο Τσαρλς Λαμπ (Charles Lamb), επιδιώκοντας να καταστήσει απτόν έναν ορισμένο σαιξπηρικό τόνο. «Της θηλυκής αδελφοσύνης, της θηλυκής αδελφότητας αδελφική», θα μπορούσε, όπως πίστευε ο Γκαίτε, να αποδώσει ικανοποιητικά το *αὐτάδελφον*. Η ύπαρξη της Ισμήνης αυτήν την θηβαϊκή Ημέρα της Κρίσεως έγκειται στο ότι είναι η αδελφή της αδελφής της. Αυτό το χαρακτηριστικό συνοψίζει και συμπυκνώνει την ταυτότητά της, στον βαθμό βέβαια που αυτή η ταυτότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή και να πραγματωθεί υπαρξιακά. Εξ άλλου, η «πρόκληση» της Αντιγόνης, γιατί σ' αυτόν τον εισαγωγικό λόγο δεν υπάρχει ούτε μία συλλαβή που να μην είναι ταυτόχρονα πρόσκληση και πρόκληση, στοχεύει σε αυτό το μοναδικό σκάνδαλο και τον καθαγιασμό των συγγενικών δεσμών του γένους του Οιδίποδα. Η Αντιγόνη και η Ισμήνη είναι κόρες του Οιδίποδα και της Ιοκάστης. Είναι, συγχρόνως, εγγονές της Ιοκάστης. Είναι, παράλληλα, αδελφές

του γιου του Λαΐου. Αυτός ο τριπλός δεσμός καθιστά απαράμιλλη την στερεότητα του μεταξύ τους αδελφικού δεσμού. «Η πιο αδελφική απ' τις ψυχές», παράφραζε ο Γκαίτε. Σε συνδυασμό με την λέξη *κοινόν*, η λέξη *αὐτάδελφον* καθιστά τον δεσμό αίματος μεταξύ Αντιγόνης και Ισμήνης χειροπιαστά υπερβολικό.

Είναι αναπόδραστο το ότι *Ἰσμήνης κάρα* σημαίνει κατά λέξη «κεφαλή της Ισμήνης». Αυτή η σημασία μπορεί να αποδοθεί ως περίφραση: «ταυτότητα της Ισμήνης», «ουσία, πνεύμα της Ισμήνης» (μιλούμε, βέβαια, για «κεφαλές του κράτους», αναφερόμενοι σε πρόσωπα). Μπορούμε, όμως, και να αφήσουμε σε αυτήν την έκφραση όλη την σφοδρή αντικανονικότητά της. Τόσο σωματικά, όσο και δια μετωνυμίας, το κεφάλι ενός ατόμου θεωρείται ότι ενσαρκώνει την ατομικότητά του. Μες στο μισοσκόταδο, πριν το χάραμα, η Αντιγόνη αναγνωρίζει την Ισμήνη από το σχήμα ή την κλίση της κεφαλής. Το να διεκδικεί αυτήν την κεφαλή ως κάτι «κοινό και στις δυο μας» και ως «κοινωνούμενο (κοινό κτήμα) μέσα στην ολότητα της αδελφοσύνης» ισοδυναμεί με ριζική άρνηση της ισχυρότερης, της προφανέστερης διαφοροποίησης ανάμεσα στις ανθρώπινες παρουσίες. Όπως το έχει εκφράσει ένας σχολιαστής, η κεφαλή της Ισμήνης «γίνεται απλώς η κεφαλή μιας αδελφής»[185]. Η είσοδος της Αντιγόνης, με την αγέρωχη αδεξιότητά της, με την τυποποιημένη σωματικότητά της, που είναι συνάμα αισχύλεια (η λέξη *αὐτάδελφος* βρίσκεται, επίσης, στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας* και στις *Εὐμενίδες*) και αρχαιότερη του Αισχύλου, αγωνίζεται να συμπιέσει την Ισμήνη εντός της Αντιγόνης, να την «καταπιεί», τρόπον τινά. Η Αντιγόνη απαιτεί ολοκληρωτική ένωση. Στο ημίφως, οι ίσκιοι συγχέονται, σχηματίζοντας ένα σύνθετον όγκο (άραγε, να τραβούσε η μια προσωπιδοφορούσα κεφαλή την άλλη προς το μέρος της;)

Αυτά τα λίγα μπορούμε να τα ισχυρισθούμε με κάποια βεβαιότητα. Τουλάχιστον ο πρώτος στίχος της *Ἀντιγόνης* του Σο-

185. S. Benardete, «A Reading of Sophocles' *Antigone*. I», σ. 148.

φοκλή δεν παρουσιάζει τις λεξιλογικές και γραμματικές δυσκολίες που ανάγκασαν έναν πρόσφατο σχολιαστή να δηλώσει σχετικά με τους στίχους 2 και 3: «Δεν βλέπω καμία λύση και γράφω αυτήν την σημείωση, απλώς για να δείξω ότι οι δυσκολίες αυτού του περιβόητου χωρίου ίσως είναι κατά πολύ μεγαλύτερες απ' ό,τι είχαμε φανταστεί»[186].

Όμως, οι παρατηρήσεις μου για τα εισαγωγικά λόγια της Αντιγόνης αγγίζουν απλώς ακροθιγώς την επιφάνεια. Είναι κομβικές και βαρύτατες οι προκλήσεις που απευθύνονται στην κατανόηση, στην επίτευξη μιας αμεσότητας που είναι πλέον παρελθόν, δίχως να βιάσουμε την ακέραιη αυτονομία του παρελθόντος αυτού. Πώς να συλλάβουμε την δυναμική των συνυφασμένων αναφορών, των νύξεων σε κοινωνικο-ψυχολογικές συμβάσεις ή συγκρούσεις που υπολανθάνουν σε αυτό το χωρίο; Μια τέτοια σύλληψη είναι ρηχή, αν παραμείνει απλώς αρχαιογνωστική. Ποιος είναι λοιπόν ο καλύτερος τρόπος να ακούσουμε, από το εσωτερικό της μουσικής και των νοημάτων του πρωτοτύπου κειμένου, αυτήν την επιμονή στην ανθρώπινη έκθεση, στις συγκρουσιακές συνθήκες της ανθρώπινης εμπειρίας, που έχουν εγκαινιάσει και συντηρήσει αδιάκοπο τον αντίλαλο διαμέσου των χιλιετιών; Με άλλα λόγια, πώς μπορούμε να φτάσουμε μέσα από τους αντίλαλους στην ίδια την φωνή, γνωρίζοντας, εν τούτοις, ότι είναι αχώριστα από την γλωσσική, ιστορική και ψυχολογική απόσταση στην οποία βρισκόμαστε εμείς; Αυτό που μας επιβάλλει και, συγχρόνως, μας στερεί την δυνατότητα μιας επαρκούς απάντησης, είναι η απολύτως συγχρονική ανοικειότητα και η παρουσία της φωνής στην πηγή, στο αρχικό, και συχνά απροσπέλαστο, παιχνίδι των σημασιών.

Η πρόκληση προς την Ισμήνη, μα και προς εμάς, εξαρτάται από τις αντιφάσεις μεταξύ της αξιοπρέπειας και των φιλελεύθερων αξιών της ατομικότητας από την μια, και των αρχαϊκότερων

186. R. D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, σ. 99.

μεν, αλλά αιωνίως επανερχομένων ιδεωδών και ανακλαστικών της κοινότητας από την άλλη. Στο σοφόκλειο κείμενο, αυτή η σύγκρουση – ή, ακριβέστερα, οι συναισθηματικές και εκφραστικές αβεβαιότητες που αυτή γεννά – βρίσκει ακριβή συντακτική μορφή. Όταν η Αντιγόνη επικαλείται τις θλίψεις και τα βάσανα που ο Δίας εξαπολύει και θα συνεχίσει να εξαπολύει πάνω «σ' εμάς τις δυο», τότε χρησιμοποιεί δυϊκό αριθμό. Ο δυϊκός αριθμός είναι γραμματικός δείκτης ευρέως χρησιμοποιούμενος στην καθημερινή χρήση, όπως μαθαίνουμε από τον Αριστοφάνη, για τις καταλήξεις όσων ρημάτων, ονομάτων και επιθέτων χρησιμοποιούνται μόνον όταν δρουν, προσδιορίζονται ή χαρακτηρίζονται *δύο* υποκείμενα. Δεν είμαστε σε θέση να αναπαραγάγουμε αυτό το ιδιαίτερο γλωσσικό μέσο. Είναι, εντούτοις, στοιχείο κομβικό. Μετά την αρχική άρνηση της Ισμήνης να βοηθήσει την Αντιγόνη στον ενταφιασμό του Πολυνείκη, η Αντιγόνη δεν θα προσφύγει ξανά στην χρήση του δυϊκού αριθμού. Επιπλέον, στους πρώτους στίχους, ο τρόπος που τον χρησιμοποιεί, δείχνει να υπερβαίνει το έκδηλο ζεύγος Αντιγόνης-Ισμήνης. Τα άμεσα συμφραζόμενα, στο μέτρο που παραπέμπουν στην απεχθή κληρονομιά των θλίψεων που παρέδωσε ο Οιδίπους στα παιδιά του, υποβάλλουν ζωηρά ότι οι δύο αδελφές, συγχωνευμένες, τρόπον τινά, σε μια μοναδική ύπαρξη, συνδέονται με εκείνη την άλλη ενότητα, που συγκροτούν ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης, δια του ταυτοχρόνου θανάτου που επέφεραν ο ένας στον άλλον. Τέσσερις καταδικασμένοι χαρακτήρες έχουν γίνει δύο, υπό έννοια τόσο πνευματική, όσο και σωματική. Αυτή η συγχώνευση στην δυϊκότητα, με την συνοπτική αναπαράστασή της στην σύνταξη της Αντιγόνης, διαιωνίζει δυσοίωνα, αλλά και εκστατικά, τις ανείπωτες συγγενικές συνάφειες του οίκου των Λαβδακιδών.

Δεν έχουμε απολύτως καμία πρόσβαση στην *Hinterland*, την ενδοχώρα, της διατύπωσης που χρησιμοποιεί η Αντιγόνη, στις γενετικές-κοινωνικές συγκρούσεις και τους δισταγμούς που θα πρέπει να συνόδευσαν την άκρως βαθμιαία εξέλιξη των δυτικών

εννοιών της διακριτής ατομικότητας (στην ερεβώδη αιτιολογία του εγώ). Αυτές οι πρωταρχικές αστάθειες αναδύονται μόνο στην παθολογία και τις μεταφορικές υποδηλώσεις του αυτισμού αφ' ενός και της σχιζοφρένειας αφ' ετέρου. Πράγματι, η μυστηριακότητα των οικογενειακών δεσμών, από την οποία αντλεί η Αντιγόνη, ενδέχεται να είχε αντίλαλους, που για την Αθήνα του Περικλή κι ακόμη και για τον ίδιον τον Σοφοκλή να ήταν τόσο χαμένοι, όσο είναι και για μας σήμερα. Αυτά τα χρονικά «σβησίματα» («fade-outs») ή τα «κοντινά πλάνα» («close-ups») της αντίληψης είναι λεπτότερα από οποιαδήποτε χρονολόγηση. Αυτό που έχει σημασία, είναι η προφανής αλήθεια ότι η αυξανόμενη με εκθετική πρόοδο επήρεια του θέματος της Αντιγόνης στα μετέπειτα πονήματα της φαντασίας, καθώς και η συγκέντρωση, η ταυτόχρονα ολοκληρωτική και αξεδιάλυτη, αυτών των επηρειών στο έργο του Σοφοκλή είναι τέτοιες, ώστε να μας δίνουν την αίσθηση αμεσότητας, χωρίς να χάνουν το πνεύμα της καταγωγής τους· χωρίς να εκχωρούν εύκολα ή χωρίς καν να εκχωρούν, το δικό τους μερίδιο της νύχτας.

Κυριολεκτικά και μεταφορικά, η έκκληση της Αντιγόνης στην Ισμήνη ορμά πάνω στην αδελφή της και πάνω σ' εμάς, ξεπηδώντας μέσα από την σκοτεινιά που υποχωρεί. Αμφισβητεί και εγκαλεί την νέα αντίληψη περί διακριτικότητας ως προς τον προσωπικό και απαραβίαστο χώρο του ατόμου (το δε «διακριτικό» είναι επίσης, εξ ορισμού, «διακριτό» και «διακεκριμένο»). Η Ισμήνη είναι αυτή που επίμονα προβάλλει την αντωνυμία του πρώτου προσώπου και τον ενικό της κτητικής αντωνυμίας. Ο Πολυνείκης είναι επίσης «*δικός μου* αδελφός» (*ἐμόν*). Ακριβώς εδώ όμως, σε αυτήν την ισχυή ενικότητα της αδελφικής σχέσης, επικεντρώνει η Αντιγόνη το ειρωνικό μένος του «δυϊσμού» της. Αν ο Πολυνείκης είναι «μόνο» της Ισμήνης αδελφός, τότε είναι όντως παραδομένος στην εξορία του ατιμωτικού θανάτου και της βεβήλωσης. Ο Πολυνείκης είναι – και πρέπει έτσι να γίνει αντιληπτός και να θεωρηθεί – ο αδελφός, τον οποίον έχουν από κοινού η

Αντιγόνη και η Ισμήνη, εν πλήρει συμβιώσει. Η νεώτερη σύνταξη του εγωτισμού, του ατομικού ξεχωρίσματος, σύνταξη που παραμένει ως τώρα η δική μας σύνταξη, διαπερνά τα μυστήρια και τις αξιώσεις του αίματος. Ο Λήρ (Lear), διαισθανόμενος αυτά τα μυστήρια, χωρίς όμως και να μπορεί να τα συλλάβει, προσφεύγει στον όρο «propinquity»[187], που δεν συμβάλλει παρά στην συσκότιση του θέματος. Η γραμματική της Αντιγόνης προηγείται των δικών μας ταξινομήσεων. Όταν, στους στίχους 71 και 72, με τον βίαιο διασκελισμό τους – «κεῖνον δ' ἐγώ / θάψω» – και την (σπάνια) νοηματική τους ρήξη μετά το ρήμα, η Αντιγόνη χρησιμοποιεί το εγώ, η λέξη τούτη αποτελεί πικρόχολη παραχώρηση. Το «Εγώ» είναι τώρα δείκτης της μοναξιάς, της επιβεβλημένης ρήξης με τους δεσμούς της συγγένειας, της κοινότητας της οικογένειας ή του γένους που καθιστούσαν δυνατή και αναγκαία την σύντηξη των νοοτροπιών, των επιθυμιών και των πράξεων. Ο ελληνικός τραγικός χορός αποτελούσε ίσως ένα όψιμο υπόλειμμα αυτών ακριβώς των συντήξεων. · ·

Η απάντηση της Ισμήνης, στον στίχο 90, είναι πασίγνωστη: *ἀμηχάνων ἐρᾷς* – ποθείς, ζητάς τα αδύνατα. Σε αυτό το έργο, λέξεις με ρίζα *μηχαν-* χρησιμοποιούνται τρεις φορές από τον χορό, στην συχνά προειδοποιητική γλώσσα του, και τρεις φορές από την ίδια την Ισμήνη. Ο Κρέων χρησιμοποιεί μια φορά αυτήν την λέξη (στ. 175). Το «μηχανικό» υποδηλώνει αυτό που προσιδιάζει ορθώς στον κύκλο της παραγωγικής εγκοσμιότητας. Το *ἀμήχανος* αποδίδει έννοιες μη πραγματικού / μη πραγματοποιήσιμου, πραγμάτων ανεξέλεγκτων, αναρχικής αταξίας. Στον στίχο 90, η λέξη χρησιμοποιείται με νόημα σκοπίμως διευρυμένο: στοχεύει προς δύο τουλάχιστον διαφορετικές κατευθύνσεις. Στο επίπεδο του πραγματικού, το σχέδιο της Αντιγόνης να θάψει τον Πολυνείκη, εν ανάγκη και μόνη της, είναι πρακτικά αδύνατον. Σε ένα θεμελιακό επίπεδο, επιπλέον, αυτό που δεν είναι πια

187. Εγγύτητα (τοπική, χρονική)· συγγένεια (ιδεών κ.λπ.). (Σ.τ.Μ.)

δυνατόν, αλλά η Αντιγόνη ασυμβίβαστη το απαιτεί, είναι η σύντηξη, η πλήρης συγχώνευση των ατόμων (Αντιγόνη-Ισμήνη, Αντιγόνη-Ισμήνη-Πολυνείκης) σε μία οργανική ενότητα. Μια «μηχανιστική» πραγματικότητα είναι μια πραγματικότητα καμωμένη από καρτεσιανές ατομικές βουλήσεις και ατομικές αντιλήψεις. Δύο στίχους πιο κάτω, η Ισμήνη επαναλαμβάνει την μομφή της: Η Αντιγόνη «κυνηγά τα αδύνατα» (*τἀμήχανα*). Η λαχτάρα της για χαμένους, νυχτερινούς τρόπους ολοκληρωτικής συγγένειας έχει μετατραπεί στην καταστροφική και αυτοκαταστροφική καταδίωξη του κυνηγού. Όπως γνωρίζουμε από τον *Οἰδίποδα Τύραννο* και την *Ἠλέκτρα*, αυτές οι αναφορές του Σοφοκλή στο κυνήγι δεν περιέχουν τίποτε το καθησυχαστικό.

Σε όλο το υπόλοιπο έργο μπορούμε να παρακολουθήσουμε την αντιστικτική έμφαση, αφ' ενός μεν στην μηχανιστική ατομικότητα, αφ' ετέρου δε σε αρχαιότερα ρεύματα γενετικού και ψυχικού οικουμενισμού. Ο χορός ταλαντεύεται ανήσυχος μεταξύ αυτών των δύο. Στο καθ' όλα μαγικό πέμπτο στάσιμο, ο χορός τραγουδά και χορεύοντας, ανοίγεται διθυραμβικά στην επικείμενη έλευση του θεού. Ο Διόνυσος μοιάζει με λάμψη καθαρής ενέργειας, που συνενώνει τον χορό των άστρων με τον χορό των θνητών. Η ανεξάντλητη βαθύτητα του πρώτου στασίμου, της Ωδής στον Άνθρωπο, όπως καλείται μερικές φορές, έγκειται κατά μεγάλο μέρος στην αδιόρατη, αγωνιώδη ευαισθησία των κινήσεων του χορού, που ταλαντεύεται ανάμεσα σε θέματα δημιουργικού και εμπνευσμένου εγωτισμού – την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην δυνατότητα, την επέκταση της επικράτειας του δυνατού στα όρια του οργανικού και υλικού κόσμου – και σε θέματα που σχετίζονται με την παλιννόστηση του ανθρώπου στους ομόκεντρους κύκλους της *πόλεως* και της εστίας του. Αυτή η διαλεκτικά αξεδιάλυτη ποιότητα της παλιννόστησης απορρέει από το γεγονός ότι η εστία, λόγω της ιστορικής εξέλιξης, δεν είναι πλέον ο τόπος μιας προκοινωνικής ή τοτεμικής συλλογικότητας, αλλά είναι η ίδια, εν μέρει τουλάχιστον,

ιδιωτικός θεσμός, εγγυημένος από τις αστικές διατάξεις.

Η Αντιγόνη, αγορεύοντας από την άκρη της νύχτας που φεύγει, αγωνιζόμενη να σύρει το «κοινό» κεφάλι της Ισμήνης μέσα στο δικό της Είναι, τείνει να προσεγγίσει, όσο είναι τούτο δυνατόν για έναν «νεωτερικό» λόγο, την αναδιάρθρωση αυτών των οσμωτικών τάσεων, οι οποίες κατορθώνουν κάποτε να άρουν την ατομικότητα, να διαλύσουν το πρώτο ενικό πρόσωπο και να επιτρέψουν στα ανθρώπινα όντα να εκβάλουν «οι μεν εντός των δε». (Θυμόμαστε ότι ο Κητς μαρτυρεί για την είσοδο άλλων ανθρώπινων παρουσιών στο δικό του ψυχικό, ακόμη και στο σωματικό εγώ). Μόνον επιστρέφοντας στο σκότος, στην νύχτα του βραχώδους τάφου, την σκοτεινότερη και από την νύχτα της αδελφοκτονίας και της ανταποδοτικής αδικίας που προηγείται άμεσα της δράσης της τραγωδίας, *ενδέχεται* η Αντιγόνη να βρει την πρωτογενή συλλογικότητα, την σύναξη του ίδιου της του χαρακτήρα εντός της τριάδας Οιδίπους-Ετεοκλής-Πολυνείκης, πράγμα που της αρνούνται στο φως της ημέρας οι περιορισμοί του δυνατού. Τίποτε, όμως, δεν της διασφαλίζει ότι ο θάνατος δεν θα αποδειχθεί μοναξιά, «διακριτότητα» («διακριτικότητα») ακόμη οξύτερη από αυτήν που πρέπει να υπομείνει μετά την άρνηση της Ισμήνης να γίνει «ένα μαζί της», να δώσει σάρκα και οστά στην γραμματική του δυϊκού. Αυτή, που μέσα της οι απτές αν και ακαθόριστες παρορμήσεις προς την αμοιβαία συγχώνευση των ανθρώπων είναι τόσο έντονες, γίνεται, λόγω των ρεαλιστικών νουθεσιών της Ισμήνης και των αμφιταλαντεύσεων του χορού, η πιο μοναχική, η πιο ατομική, η πιο αναρχικά εγωτιστική από τα πρόσωπα του δράματος. Σε αυτό ακριβώς έγκειται η απύθμενη ειρωνεία και το ψεύδος της μοίρας της Αντιγόνης.

Ο πλούτος των ερωτημάτων του Σοφοκλή μας επιβάλλεται σήμερα. Η έλξη της συλλογικότητας είναι ολοφάνερη στις κατακερματισμένες κοινωνίες μας. Πέρα από την διάβρωση της τυπικής θρησκευτικότητας, πέρα από το σύνθημα περί «αλλοτρίω-

σης», διαπιστώνει κανείς την γένεση αντίρροπων τάσεων, που στρέφονται προς την κοινοτική ύπαρξη. Η ιδιωτικότητα, ο πυρήνας του εγώ, υφίσταται τώρα τις πιέσεις της νοσταλγίας για συμβίωση, είτε αυτή η νοσταλγία είναι ουτοπική είτε αφορά θεραπευτικές ομάδες είτε είναι μυστικιστική. Το κοινόβιο, οι θεραπείες της «συνάντησης», της σωματικής επαφής και της συλλογικής ψευδαίσθησης, είναι βέβαια εν μέρει τεχνητές, εν μέρει, όμως, είναι αυθεντικά αταβιστικές προσπάθειες να ξεφύγουν οι άνθρωποι, αγωνιζόμενοι με νύχια και με δόντια, από την αγέρωχη φυλακή του εγώ. Στην απόπειρα της Αντιγόνης να αγκαλιάσει την «αγαπημένη κεφαλή» της Ισμήνης, να συγχωνευθεί με αυτήν, όπως και στα σχέδια του Χένρυ Μουρ (Henry Moore), όπου συγκεχυμένα, ανώνυμα κορμιά ζητούν το ένα την ζεστασιά του άλλου και την δύναμη των πολλών μέσα στα αντιαεροπορικά καταφύγια, αναγνωρίζουμε μια τεράστια ανάγκη. Πολλοί πιστεύουν ότι, διακηρύσσοντας την κυριαρχία της ατομικότητας, η Αναγέννηση, η καρτεσιανή μεθοδολογία και ο πουριτανικός και φιλελεύθερος περσοναλισμός άφησαν τον άνθρωπο γυμνό. Η μεγάλη τέχνη, και πάνω απ' όλες η μουσική, μπορεί να απελευθερώσει στον καθένα από εμάς εκείνες τις ταλαντεύσεις ανάμεσα στην αυτοσυνείδηση αφ' ενός και τις υπόγειες νύξεις για άρνηση ή υπέρβαση του «εγώ» αφ' ετέρου. Αρχέγονες συλλογικότητες φαίνονται να αναδύονται από την πηγή των ονείρων και να μας κατακλύζουν (όσο νεφελώδεις κι αν είναι, οι ερμηνείες του Γιουνγκ για την χορική φύση της τέχνης και του μύθου είναι κατά πολύ πειστικότερες από αυτές του Φρόυντ). Αυτή η παλλόμενη εξερεύνηση του «δυϊκού αριθμού» – στο γραμματικό, το πνευματικό και το ψυχολογικό επίπεδο – είναι που καθιστά, όπως υπαινίχθηκα προηγουμένως, τα κεφάλαια για τον Ούλριχ και την Αγάθη στον *Άνθρωπο Χωρίς Ιδιότητες* του Μούζιλ την καλύτερη «μετάφραση» και τον καλύτερο σχολιασμό του πρώτου στίχου της *Άντιγόνης* που διαθέτουμε. Και στα δύο έργα, οι φωνές της εξ αίματος συγγένειας αναδύονται από την παρηγορητι-

κή απροσδιοριστία της νύχτας και εκεί ζητούν να επιστρέψουν.

Σχεδόν κάθε στίχος αυτού του έργου προκαλεί τέτοιου είδους σχόλια και προσωρινές διευκρινίσεις. Ο σχολιασμός είναι, πάντοτε, δυνάμει χωρίς τέλος. Η ικανότητα της εξήγησης να γεννά εξήγηση είναι απειλητική, στον βαθμό που αποκρύπτει το αρχικό κείμενο. Ο πολλαπλασιασμός των ερμηνειών απειλεί να θάψει το ποίημα. Εν τούτοις, μόνο μέσω της ερμηνευτικής προόδου της κατανόησης είναι που εξασφαλίζεται η επιβίωση του κειμένου. Δεν βλέπω εύκολο τρόπο να βγούμε από αυτήν την αντίφαση. Πιθανότατα, θα έπρεπε κανείς να κάνει διάκριση ανάμεσα στις κατηγορίες της κατ' ουσίαν κριτικο-κειμενικής ανάλυσης (χωρίς ειρμό και παρασιτικές καθαυτές) από τη μιά, και, από την άλλη, σε εκείνα τα μέσα «έμπρακτου σχολιασμού», που είναι η μετάφραση, η παράσταση του έργου, η μελοποίηση και η εικονογράφησή του. Όπως, όμως, ισχυρίζομαι σε όλην την έκταση του παρόντος κειμένου, μια μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Χαίλντερλιν ή τον Γέητς, μια μελοποίηση του τάδε ή του δείνα μέρους ή συνολικά του έργου από τον Μέντελσον ή τον Ορφ, μια βαθιά διεισδυτική σκηνοθεσία, είτε του Τικ είτε του Μάγερχολντ αποτελούν, αναπόφευκτα, μεταμορφωτικές ερμηνείες. Συχνά, είναι τόσο διαφωτιστικές, όσο τα λαμπρότερα φιλολογικά-κριτικά σχόλια. Κι όμως, είναι εξίσου αναγκαίο κάθε γενιά και κάθε πλαίσιο ευαισθησίας να παράγει τέτοια σχόλια, έστω και για να καταστήσουν γόνιμες τις ανεπάρκειές τους, να χάσουν τον στόχο με τρόπο διαφωτιστικό.

Ας σταθούμε και σε άλλα χωρία.

Οι στίχοι 198-206 φαίνονται να απαιτούν δευτερεύουσες μόνον διορθώσεις. Επιπλέον, η ορθότητα της ανάγνωσής μας είναι κατά το μάλλον ή ήττον εξασφαλισμένη από το γεγονός ότι αυτοί οι στίχοι παρατίθενται και σε μιαν αρχαία παρωδία της τραγωδίας. Θεωρούμενοι στο σύνολό τους, αυτοί οι οκτώ στίχοι απαρτίζουν μία μόνο επιβλητική γραμματική περίοδο. Η δομή της είναι επαναληπτική (αναφορική), το δε νόημα των λόγων του Κρέοντα πεντακάθαρο σαν σφυριά. Αυτός στρέφει την οργή του ενάντια «σ' αυτόν τον Πολυνείκη». Η ίδια η σύνταξη του στερεί την ανθρώπινη ιδιότητα. Ο Κρέων εκτοξεύει μια τριπλή κατηγορία. Ο Πολυνείκης, ο «φυγάς», επίθετο που καθιστά την απλή επιστροφή σοβαρό κακούργημα, είχε γυρίσει στην Θήβα για «να πυρπολήσει», να λεηλατήσει την γη του πατέρα του και των θεών του πατέρα του. Ο Πολυνείκης είχε έλθει με σκοπό «*αἵματος... πάσασθαι*», «να πιει, να τραφεί με συγγενικό αίμα». Τρίτον, λέει ο Κρέων, απόφαση του Πολυνείκη ήταν να υποδουλώσει τους επιζώντες Θηβαίους, να αφαιρέσει από τους ίδιους του τους συμπατριώτες την ιδιότητα του πολίτη.

Αυτός είναι ο αδελφοκτόνος, προδότης και τυραννικός κακούργος, που τώρα πρέπει να μείνει άταφος, ψοφίμι για τα όρνια και τα σκυλιά. Λίγο παρακάτω, στους στίχους 286-7, ο Κρέων αναπτύσσει την πρώτη κατηγορία. Ο Πολυνείκης σκόπευε να πυρπολήσει και να καταλύσει τους ναούς των θεών και τους θείους νόμους. Στο χωρίο αυτό, η γραμματική είναι τόσο σφιχτοδεμένη, ώστε μπορούμε, ή μάλλον οφείλουμε, να εξισώσουμε τα «αναθήματα» που θα κατέστρεφε ο Πολυνείκης πυρπολώντας τους ναούς με τους ίδιους τους νόμους. Μήπως αυτοί οι νόμοι δεν είναι, με την σειρά τους, «θεϊκά δώρα»;[188] Η πρόκληση που απευθύνει ο Κρέων, είναι μεγάλη: άραγε δεν είναι βλασφημία προς την ευσέβεια, καθώς και προς τον κοι-

188. Ωστόσο, τα αναθήματα είναι δώρα των ανθρώπων στους θεούς και όχι των θεών στους ανθρώπους. (Σ.τ.Μ.)

νό νου των ανθρώπων, να προσφέρουμε στον κτηνώδη σφαγέα και στασιαστή Πολυνείκη τις ίδιες ταφικές τιμές που οφείλουμε προς τον Ετεοκλή, τον άριστο (*ἀριστεύσας, ἀρίστοις*) υπερασπιστή μιας *πόλεως* της οποίας ήταν ο νόμιμος άρχοντας;

Τα επιβεβλημένα ερωτήματα είναι τα εξής: Πρέπει άραγε να δώσουμε πίστη στην κατηγορία που εκτοξεύει ο Κρέων; Σε ποια νοηματικά επίπεδα να ερμηνεύσουμε αυτές τις τρεις κατηγορίες; Εάν πιστέψουμε, όντως, τον Κρέοντα, αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι πρέπει να επικροτήσουμε το διάταγμα που ανήγγειλε κατά της σορού του Πολυνείκη. Ακριβώς μεταξύ των προκειμένων και του συμπεράσματος, βρίσκεται το ανοιχτό πεδίο για την ηθική διαμάχη, η υπερ-τοπικότητα του ελέους. Εντούτοις, δεν μπορούμε να αποφύγουμε τους ισχυρισμούς του Κρέοντα. Αυτοί απαιτούν ποικίλων βαθμών συγκατάθεση ή απόρριψη.

Ο Μαζόν (Mazon) είναι απερίφραστος: ο λόγος του Κρέοντα δεν είναι μόνο εμπνευσμένη ρητορεία, αλλά εκδηλώνει «une conviction sincère» («μιαν ειλικρινή πεποίθηση»). Άλλοι ερμηνευτές δεν βλέπουν, στον τρόπο που ο Κρέων διατυπώνει τις υποτιθέμενες προθέσεις του Πολυνείκη, τίποτε περισσότερο από ένα τέχνασμα τακτικής και μια ψευδολογούσα, ανομολόγητα ανήσυχη προσπάθεια να προσεταιρισθεί τον χορό και τους συμπολίτες του σε έναν δεσποτικό προσωπικό του στόχο. Άλλοι επιχειρηματολογούν με μεγαλύτερη λεπτότητα. Δεν μπορούμε να απορρίψουμε αυτήν την πομπώδη σφοδρότητα του Κρέοντα ως απλή ρητορεία ή ψεύδος. *Καθαυτά* όσα λέει είναι αλήθεια. Διαστρέφει, όμως, με μοιραίο τρόπο την ηθική και έμπρακτη εφαρμογή τους. Ο Κρέων, συμπεριφερόμενος έναντι του Πολυνείκη όπως ο Πολυνείκης, σύμφωνα με τα συμπεράσματα του ίδιου του Κρέοντα, θα είχε συμπεριφερθεί έναντι των *δικών* του συγγενών και της πόλης, ενεργοποιεί τον μοιραίο αυτοματισμό του μίσους και της αυτοκαταστροφής[189]. Αυτό είναι, ίσως, αληθές, ίσως όχι. Το ερώτημα,

189. Οι τρόποι με τους οποίους ερμηνεύει τον Κρέοντα ο Paul Mazon, μπορούν να συσχετισθούν με την διαρκή διαμάχη γύρω από αυτόν τον χαρακτήρα

ωστόσο, παραμένει. «Άραγε παρουσιάζει ο Κρέων δίκαια τον σκοπό του Πολυνείκη;» Ήθελε άραγε ο Σοφοκλής να δώσουμε πίστη στα λεγόμενα του Κρέοντα, έστω και μόνο στοχεύοντας στην ισορροπία και την οικονομία του έργου;

Συμβαίνει τέτοια ζητήματα αποβλεπτικότητας-προθετικότητας να βρίσκονται στον πυρήνα της σύγχρονης κριτικο-ερμηνευτικής θεωρίας. Δεν μας επιτρέπεται πλέον να αποδεχόμαστε αθώα την *auctoritas*, το να καθορίζει προνομιακά ο συγγραφέας τα νοήματα, τα ανοιχτά και τα συγκεκαλυμμένα, του κειμένου. Όμως, ούτε η μεγαλύτερη επιτήδευση μιας στρατηγικής τύπου Χένρυ Τζέιμς, που έγκειται στην εναλλαγή των «οπτικών γωνιών» της αφήγησης, δείχνει ικανοποιητική. Δεν αρκεί να λέμε: «Έτσι βλέπει τα πράγματα ο Κρέων· αυτά τα λόγια είναι, σε τελική ανάλυση, τα *δικά του* λόγια». Η νέα σημασιολογία της αποδόμησης στρέφεται εξ ολοκλήρου προς το ίδιο το κείμενο, σαν να ήταν αυτό ένα αυτόνομο παιχνίδι γραμματολογικών και γνωσιολογικών παρορμήσεων, που επιδέχεται, που επιζητεί, ένα απεριόριστο αντι-παίγνιο δυνατών ερμηνειών. Αυτές οι σχολές ερμηνείας και πρόσληψης του κειμένου θα εξοβέλιζαν ως «απλουστευτικό» το ερώτημα εάν ο Κρέων είναι πράγματι ειλικρινής και εάν αληθεύουν όσα λέει για τον Πολυνείκη.

Είναι διδακτικότατο το ότι ένα έργο όπως η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή φαίνεται να αποκρούει τις παιγνιώδεις αξιώσεις της αποδόμησης. Το αξίωμα του συρμού περί «καθαρής κειμενικότητας» είναι απλοϊκό μπροστά σε ένα σύνθετο μίγμα φτιαγμένο από προσωπεία, μουσική, χορογραφία και έναν περίπλοκο υφολογικά τρόπο ομιλίας. Το γλωσσικό κείμενο μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν είναι αποκομμένο αντικείμενο. Αποτελεί ένα μόνο από τα συναφή μέσα, δια των οποίων μεταδίδονται πληροφοριακές, συγκινησιακές, τελεστικές (executive) μορφές. Ο δεύτερος, όμως, λόγος, για να απορρίψουμε τις αποδομητικές

και την επαναξιολόγησή της, που χαρακτηρίζει, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, την στάση της νεωτερικής γαλλικής φιλολογίας και λογοτεχνίας.

ευκολίες, είναι σύμφυτος με την ίδια την πράξη του ελληνικού δράματος. Οι εύκαμπτες, λεπτές ερμηνευτικές μεταπτώσεις, ο ειρωνικός και προσωρινός χαρακτήρας της κατανόησης και της αποκωδικοποίησης, στις οποίες στοχεύουν οι θεωρίες της ανάγνωσης του τέλους του εικοστού αιώνα, βρίσκονται ήδη επί το έργον στον Χορό, όπως είδαμε. Καμία έξωθεν αντίδραση δεν είναι πιο εύκαμπτη, καμία έξωθεν ερμηνεία αυτών που λένε οι πρωταγωνιστές δεν είναι λεπτότερη και πιο αυτοϋπονομευτική απ' ό,τι οι «ακροάσεις» και οι αντιπροτάσεις του χορού. Στην ελληνική τραγωδία ο χορός, από την μια στιγμή του κειμένου στην άλλη, είναι που «αποδομεί» και ανασυνθέτει τις αποβλεπτικότητες της δραματικής ρητορείας, θέτει και μεταθέτει τα νοήματα του νοήματος.

Επομένως, το ζήτημα που πρέπει να μάθουμε να θέτουμε με ακρίβεια, είναι το εξής: «Σε ποιον τόνο άραγε μιλά ο Κρέων σε αυτό το συγκεκριμένο σημείο, σε ποιαν οικογένεια δυνατών αληθειών παραπέμπουν η γλώσσα και ο ρυθμός των κατηγοριών, που εξαπολύει κατά του Πολυνείκη, τον χορό που ακούει (καθώς και εκείνον τον μείζονα «χορό» που συγκροτούν οι θεατές στο θέατρο του Διονύσου και, σήμερα, εμείς);» Οι «τιμές αληθείας» της καταγγελίας του Κρέοντα έγκεινται στην ιδιάζουσα ολότητα – ολότητα φωνητική, συντακτική, ενδεχομένως χειρονομιών – της ρητορικής ευγλωττίας του. Μπορούμε άραγε να καταστήσουμε αρκετά οξεία την ακοή μας;

Οι αρχαιογνώστες έρχονται αμέσως να μας βοηθήσουν. Ο τόνος του Κρέοντα είναι ο τόνος του έπους: αυτό ισχύει για όλο το έργο και πολύ περισσότερο εδώ. Στην φρασεολογία του Κρέοντα υπάρχουν ευδιάκριτα ανάλογα του Ομήρου. Οι αποδιδόμενοι στον Πολυνείκη εγκληματικοί σκοποί διατυπώνονται με σχεδόν στερεότυπο τρόπο και με την αρχαϊκή βία που προσιδιάζει στο επικό (ίσως «πρωτόγονο») κακό. Τούτο ισχύει ιδίως για την έκφραση «*αἵματος κοινοῦ πάσασθαι*». Πιθανόν, αυτή η μακάβρια τυπική έκφραση να απηχεί όχι τόσο τα ομηρικά έπη, όσο

τον γλωσσικό κόσμο του χαμένου πια Θηβαϊκού κύκλου. Αναμφίβολα, όμως, το ύφος του Κρέοντα σε όλη την έκταση των στίχων 198-206, καθώς και το σύστημα αναγνωρίσεων και αντιδράσεων τις οποίες εκφράζει αυτό το ύφος, ανάγονται στην *Ἰλιάδα* και στους άμεσους αντίλαλους της *Ἰλιάδας* σε δράματα όπως οι *Ἑπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου. Ο τόνος και το πλαίσιο των λόγων του Κρέοντα είναι, ακριβώς, ο τόνος και το πλαίσιο του πολέμου.

Δεν είναι εύκολο να αποτιμήσουμε τον ρόλο του πολέμου στην εξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού. Η Ελλάς αντλούσε κατά μέγα μέρος την αντίληψη της ίδιας της ταυτότητάς της από την *Ἰλιάδα*. Η γλώσσα της κλασικής Ελλάδας, οι κώδικες της ρητορικής και της δημόσιας διαγωγής, τα λογοτεχνικά είδη είναι αχώριστα από το ομηρικό προηγούμενο. Ένα μεγάλο πολεμικό έπος δίνει στην Ελλάδα την αίσθηση των ηρωικών απαρχών της. Αργότερα, οι Περσικοί πόλεμοι επιφέρουν μια σύντομη μεν, αλλά ψυχολογικά βαρυσήμαντη εμπειρία στρατηγικής και εθνοτικής (*ethnic*) κοινότητας. Από τους Πελοποννησιακούς πολέμους ο Θουκυδίδης αντλεί την κλασική έννοια της ιστορίας και της ιστορικότητας, την οποία, κατά μέγα μέρος, διατηρούμε και εμείς. Η καταστροφή που προέκυψε από τον Πελοποννησιακό πόλεμο, αποτελεί σταθερό συγκεκαλυμμένο ρεύμα που διατρέχει τα τελευταία έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Όταν ο Ηράκλειτος δίδασκε (απ. Α 53 Diels-Kranz) ότι ο *πόλεμος* «είναι ο πατέρας και ο βασιλιάς όλων των πραγμάτων», όταν έλεγε ότι ο πόλεμος «άλλους κάνει θεούς και άλλους ανθρώπους, άλλους κάνει δούλους και άλλους ελεύθερους», απέδιδε ολική κοσμολογική διάσταση σε ένα κοινό τόπο. Οι προσωκρατικές εικόνες της γένεσης του κόσμου εκφράζουν συχνά μια διαμάχη μεταξύ των στοιχείων. Η ελληνική φιλοσοφική επιχειρηματολογία, ο τρόπος έκθεσης του νόμου και της πολιτικής, οι διαλεκτικές τεχνικές της διανοητικής και ποιητικής αντιπαράθεσης (η «στιχομυθία» όπως χρησιμοποιείται στο δράμα) είναι «αγωνι-

στικά». Το σώμα των διανοημάτων και των συναισθημάτων της Αρχαίας Ελλάδας απηχεί και μεταδίδει, όσο κανένα άλλο πριν από τον Χέγκελ, την ανθρώπινη εμπειρία με συγκρουσιακούς, φιλοπόλεμους όρους.

Ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση πραγματεύονται «τα Θηβαϊκά» εντοπίζοντας σαφέστατα την μοίρα της Αντιγόνης μέσα στο πλαίσιο του πολέμου και της πολεμικής πολιτικής. Το ίδιο κάνουν και ο Χάσενκλέβερ και ο Μπρεχτ στις δικές τους «Αντιγόνες». Ο πόλεμος και η εχθρική κατοχή είναι το πλαίσιο που ορίζει τα δρώμενα, στον Ανούιγ. Εμείς αναζητούμε αυτό το πλαίσιο περισσότερο στους *Έπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου, παρά στον Σοφοκλή. Ωστόσο, η παρουσία του είναι καταλυτική, αν και συνοπτική, στο έργο που εξετάζουμε.

Το πρώτο χορικό ή πάροδος (στ. 100-54) υπήρξε ανέκαθεν αντικείμενο θαυμασμού για την δεξιοτεχνία των αναπαίστων του, για την άγρια λαμπρότητα της αγωνιστικής αντιπαράθεσης φωτός και σκότους, χρώματος και σκιάς, που ζωντανεύει μπροστά μας. Ενώ η πονεμένη φωνή της Αντιγόνης αναδύεται μοναχική και ρημαγμένη από την νύχτα, ο χορός ορμά προς την αυγή μέσα σε ηχηρή έκσταση. Ο Σοφοκλής φαίνεται να απηχεί την μυθοποιητική, αλλά και απτή, πινδάρεια αντίληψη μιας συγγένειας ανάμεσα στην ιερή κυκλικότητα μιας *πόλεως*, εντός των ορίων των διασωσμένων επάλξεών της, και στην λευκή σφαίρα του θεϊκού ήλιου. Ο Σοφοκλής παραλαμβάνει από τον Αισχύλο και, αναμφίβολα, από το επικό ρεπερτόριο που συνιστά την πηγή όλων των τραγωδιών, το θέμα της δυνατής αντηλιάς πάνω στις ξασπρισμένες ασπίδες και τα όπλα των καταδικασμένων Αργείων. Οι σχολιαστές εφιστούν την προσοχή στο ότι σε αυτή την πάροδο ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί συμβολικά στοιχεία, ίσως τοτεμικής προελεύσεως, σαν αυτά που αναπτύσσονται στην σχεδόν ιεροτελεστική τέχνη των *Έπτά ἐπί Θήβας*. Παρ' ό,τι οι εκδότες του κειμένου γνωρίζουν πως υπάρχει ένα χάσμα στον στίχο 112, η κεντρική θεματική κίνηση είναι ηλίου φαεινότερη. Ο Πο-

λυνείκης, ο μισθοφορικός στρατός ή και οι δύο έπεσαν πάνω στην Θήβα σαν αετός που κρώζει καθώς χιμάει ν' αρπάξει την λεία του. Όμως ο δράκοντας του Κάδμου έτρεψε σε φυγή τον φτερωτό εχθρό. Φωνητικά, μετρικά, στο κουβάρι των εικόνων του – ο λευκός ήλιος που κατακαίει τα σκοτάδια που υποχωρούν, το καυτό φως των δαυλών που ήταν να πυρπολήσουν την Θήβα, οι λευκές αργίτικες ασπίδες, ο χιονολευκοφτέρουγος αετός που κρώζει μέσα στο φως – αυτό το χορικό αποτελεί θαυμάσια μίμηση μάχης.

Ωστόσο, αυτό το χορικό δεν αποκρύπτει καθόλου τα πραγματικά γεγονότα του πολέμου. Ο Ζευς και ο ήλιος έχουν σώσει την *πόλιν* από την άγρια σφαγή, την καταστροφή και την υποδούλωση. Ο θεός, στον οποίον οφείλονται η νίκη και τα τρόπαιά της, είναι ο *Ζευς Τροπαῖος* – κατά λέξιν, «ο κατατροπωτής». Και αυτά τα τρόπαια είναι οι ορειχάλκινες, εραλδικές πανοπλίες των σφαγμένων πολεμάρχων. Ο Άρης, ο θεός του πολέμου, είναι, σε ένα σημείο της ωδής, η προσωποποίηση (παρ' ό,τι ο όρος είναι υπερβολικά αφηρημένος για να μεταδώσει την υβριδική πολυπλοκότητα και τον τρόμο του πρωτοτύπου) της κλαγγής της μάχης. Σε ένα άλλο σημείο, ο Άρης είναι συνάμα το ζεμένο άλογο, ο λογχοφόρος και ο αρματηλάτης που διασχίζουν ορμητικά τον εχθρικό στρατό. Ένα έργο που έχει για «θέμα» την τύχη δύο πτωμάτων σε ένα πεδίο μάχης, αποκτά λυρική υπόσταση με την επίκληση του ολοκληρωτικού πολέμου – «ολοκληρωτικού», με την έννοια ακριβώς του Ομήρου και του Ηρακλείτου. Ο πόλεμος εμπλέκει θεούς και θνητούς, την μονομαχία του φωτός με το σκότος, την τυφλή μανία των ζώων που αλληλοσπαράσσονται. Στην αντιστροφή που περατώνει το χορικό, ο χορός αποδίδει στο πρόσωπο της Νίκης μια «πελώρια λαμπρότητα», ανάλογη με αυτήν του Διός και του ίδιου του ήλιου. Ωστόσο, με μια ξαφνική («αποδομητική») παρόρμηση, οι Θηβαίοι γέροντες εμφανίζονται να οπισθοχωρούν μπροστά σ' αυτή την υπερβολή: «Οι πόλεμοι του χτες έχουν τελειώσει τώρα· ας κα-

τορθώσουμε να λησμονήσουμε». Αυτήν ακριβώς την στιγμή, ωστόσο, κάνει την είσοδό του ο Κρέων.

Πολλοί εκδότες του κειμένου και σκηνοθέτες τον φαντάζονται να προχωρεί πάνοπλος, έχοντας μόλις αφήσει την μάχη. Άλλοι τον βλέπουν να έχει μόλις φορέσει την νέα του βασιλική στολή· όντως, ο χορός τον αποκαλεί βασιλιά. Η στολή είναι ασφαλώς χωρίς σημασία. Το θέμα είναι ότι ο Κρέων κάνει την είσοδό του, ωθούμενος από τους ανέμους του πολέμου. Στο μακελειό του προηγούμενου ημερονυκτίου οφείλει αυτός την εξουσία του πάνω στην απελευθερωμένη πόλη. Οι επιτιθέμενοι Αργείοι είναι ακόμη στον ορίζοντα, για να το πούμε έτσι. Ο λόγος (*ρῆσις*) του Κρέοντα, με την μεταλλική μεγαλοστομία και την αυτοπροβολή του, με την χτυπητή εναλλαγή στατικής αποφθεγματικότητας και αυταρχικών προσταγών, έχει πίσω του την αναταραχή και την αιφνίδια, αλλόκοτη διακοπή της μάχης σώμα με σώμα και δονείται από αυτά. Οι εντυπώσεις που δημιουργεί, είναι ανάλογες με αυτές που επιτυγχάνει ο Σαίξπηρ στον Κοριολανό I, ix 41-6.

> Ποτέ πια ας μη σημάνουν τούτα τα όργανα
> που έτσι τα προστυχεύετε! Αφού τούμπανα και σάλπιγγες
> έξω γίνονται κόλακες, ε, τότε τα παλάτια
> κι οι πολιτείες ας είναι μόνο γαλιφιά και απάτη.
> Όταν το ατσάλι γίνεται απαλό μετάξι
> που φοράει ο παράσιτος, ας γίνει αυτός
> ήρωας του πολέμου...
> (Μτφρ. Βασίλης Ρώτας)

> (May these same instruments, which you profane,
> Never sound more; when drums and trumpets shall
> I' the field prove flatterers, let courts and cities be
> Made all of false-fac'd soothing:
> When steel grows soft, as the parasite's silk,
> Let him be made an overture for the warres...)

Στον Σοφοκλή, όπως και στον Σαίξπηρ, η γραμματική γίνεται άκαμπτη, μνημειώδης και ο επιτονισμός κρατιέται σε ύφος στεντόρειας βιαιότητας υπό την επήρεια της σωματικής σύγκρουσης και της απότομης χαλάρωσής της. Ο Κρέων εκθέτει τις προθέσεις του Πολυνείκη, με τον τρόπο που ένας άντρας είναι υποχρεωμένος να φανταστεί και να διακηρύξει στους οπαδούς του τις προθέσεις του εχθρού, όταν πρόκειται να ορμήσουν σε μάχη μέχρι θανάτου. Οι ισχυρισμοί του Κρέοντα είναι «πολεμικές αλήθειες», όπως η παρομοίωση με τον αετό στο χορικό. Μαρτυρούν την βίαιη παραμόρφωση που υφίστανται ο κόσμος και οι φυσικές του αποχρώσεις σε καιρό πολέμου. Ο Σοφοκλής είχε άμεση γνώση του πολέμου και της στρατηγίας. Γνώριζε, όπως και ο Θουκυδίδης, τι πάει να πει να κινητοποιείς και να εξοπλίζεις την γλώσσα, για να θρέψεις αναγκαία μίση. Αυτά τα μίση, η έννοια του λέγειν *ως ἀγῶνος* σώμα με σώμα και πνεύμα με πνεύμα, θα έχουν βαθιές επιπτώσεις στο έργο. Η Αντιγόνη θα αρνηθεί τις «αλήθειες του πολέμου». Ακριβέστερα, θα επιδιώξει να τους θέσει αυστηρά όρια. Η ηθική της, με την προφανή της θηλυκότητα, είναι θεμελιακά αντι-ηρακλείτεια. Για εκείνην ο *πόλεμος* δεν είναι ούτε πατέρας ούτε βασιλιάς των ανθρώπινων σχέσεων. Η μάχη είναι μια απρόοπτη συμφορά στο εσωτερικό ενός πολύ ευρύτερου και διαρκέστερου ιστού συγγένειας και υπερβατικής αφοσίωσης. Το απόλυτο χάσμα ανάμεσα στην γλώσσα του Κρέοντα και την γλώσσα της Αντιγόνης συνοψίζεται από τον Σαίξπηρ στο αμφίστομο πάθος του χαιρετισμού του Κοριολανού προς την Βολούμνα: «Χαριτωμένη σιωπή μου, χαίρε». Απέναντι στις «πολεμικές αλήθειες» του Κρέοντα και σε ό,τι αυτές συνεπάγονται λογικά, η Αντιγόνη δεν μπορεί να παραμείνει βουβή. Σημειώστε, ωστόσο, την ευθυδικία του Σοφοκλή: κανείς στο έργο δεν αποπειράται να ανασκευάσει τις σκληρές κατηγορίες του Κρέοντα προς τον Πολυνείκη. Ο Πολυνείκης του Κρέοντα είναι αυτά τα οποία ο Κρέων δηλώνει πως είναι.

Οι συμβάσεις, με τις οποίες προσεγγίζεται και περιγράφεται το υπερφυσικό, μας οδηγούν στην καρδιά ενός πολιτισμού και της ποιητικής του. Οι στάσεις των Ελλήνων απέναντι στο ανορθολογικό έχουν μελετηθεί με υπέροχο τρόπο. Αυτό, όμως, για το οποίο γνωρίζουμε ελάχιστα, είναι τα επίπεδα της «ανεσταλμένης δυσπιστίας», της επιλεκτικής ευπιστίας του κοινού στους δραματικούς αγώνες του Διονύσου. Αυτό το πρόβλημα είναι πιο συγκεκριμένο από το πολυσυζητημένο ζήτημα για την έκταση και την ακρίβεια των μυθολογικών γνώσεων που μπορούσε να αναμένει από το κοινό του ο Έλληνας τραγικός ποιητής. Θα θέλαμε να έχουμε μια σαφή ιδέα των επιπέδων δεκτικότητας των θεατών σε σχέση με το «θείο», το δαιμονικό και γενικά την επικράτεια του υπερφυσικού. Όπως γνωρίζουμε, αυτός ο τομέας είναι σημαντικός σε πολλά σωζόμενα έργα και, ενδεχομένως, σε όλην την έκταση του κλασικού τραγικού δραματολογίου.

Είναι δύσκολο να φαντασθούμε την τέχνη του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, όπως την γνωρίζουμε, χωρίς την προσφυγή της, την συγχρόνως θεαματική και πλάγια, έκδηλη και συμπεραινόμενη, σε προφητικές φωνές, σε «φαντάσματα», όπως αυτό του Δαρείου στους *Πέρσες*, στις εκ θαύματος υποκαταστάσεις – η Ιφιγένεια στην Ταυρίδα, η Ελένη στην Αίγυπτο – στις θεϊκές εμφανίσεις και επιφάνειες διαφόρων βαθμών αμεσότητας (από την πλήρη παρουσία των θεών επί σκηνής, σε έργα όπως ο *Προμηθεύς ή οι Εὐμενίδες*, μέχρι την σχεδόν αδιόρατη νύξη πως μια θεϊκή φωνή μιλά δια στόματος του κατά τα άλλα βωβού Πυλάδη στις *Χοηφόρους*). Ορισμένες επίμονες τονικότητες και πλοκές στο ευριπίδειο δράμα έχουν ερμηνευθεί ως στρατηγικές μιας ειρωνικής κυριολεξίας, ως ορθολογική υπονόμευση μιας μυθολογικής κληρονομιάς και ενός μυθολογικού μηχανισμού, που ο ποιητής επικαλείται με υπερβολικά συγκεκρι-

μένον τρόπο. Εντούτοις, είτε είναι έγκυρη μια τέτοια ερμηνεία είτε όχι, το πρόβλημα εξακολουθεί να έγκειται στο ποια ήταν η ανταπόκριση του κοινού του πέμπτου αιώνα ως προς την αυθεντικότητα των υπερφυσικών συναντήσεων, είτε αυτές αναπαριστώνται επί σκηνής είτε απλώς περιγράφονται, εκεί όπου αυτές παίζουν ζωτικό ρόλο στο δράμα, ιδιαίτερα δε στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή. Σε ποιο βαθμό ήταν άραγε προνομιούχο αυτό το υλικό, εξαιτίας ακριβώς της αρχαιότητάς του και της ακαθοριστίας της μακρινής του προέλευσης; Μέχρι ποιου σημείου το «θαυμαστό», αν μπορεί κατ' αρχήν να χρησιμοποιηθεί αυτή η έννοια, έδρασε ως μεταφορά, ώστε να προσλάβει ουσιαστικά ψυχολογικές αξίες; Επιπλέον, ακόμη και όταν απαντώνται τέτοιες μετατονίσεις, όπως στις *Βάκχες*, ωστόσο εξακολουθεί να δρα μια αρχέγονη δύναμη γυμνού τρόμου. Τι δεν θα δίναμε να γνωρίζαμε πόσοι άντρες και γυναίκες, κάτω από τον μεσημεριάτικο ήλιο του θεάτρου, επέλεγαν να ερμηνεύσουν το βροντερό άλμα του Προμηθέα στην άβυσσο ή την πάλη του Ηρακλή με τον θάνατο ως αισθητικά πλάσματα. Γνωρίζουμε, ασφαλώς, πόσο πιεστικά βασάνιζαν την ηθική πολιτική του Πλάτωνα οι διφορούμενες σχέσεις ανάμεσα στις αποκεκαλυμμένες θρησκευτικές δοξασίες ή τις κληρονομημένες τελετές από την μια και την παρουσίασή τους στην ποίηση ή το δράμα από την άλλη. Οι ιδιαίτερες πραγματεύσεις αυτής της σχέσης στον *Ίωνα*, την *Πολιτεία* και τους *Νόμους* υποβάλλουν την σκέψη ότι αυτό το δίλημμα δεν έχει χάσει τίποτε από την οξύτητά του, ακόμη και μετά το τέλος της μείζονος φάσεως του ελληνικού τραγικού θεάτρου. Πέραν αυτών, όμως, όλα μένουν στον χώρο της εικασίας.

Η δυνατότητα του υπερφυσικού είναι χαραγμένη εντός των μύθων, σε εκείνους τους διαβρωμένους ή σκιώδεις μύθους που υποβαστάζουν τις μεταφορές μας, καθώς και, εάν η υπόθεσή μου είναι σωστή, σε ορισμένα μη πραγματολογικά, ποιητικά γνωρίσματα της ίδιας της γραμματικής – γνωρίσματα που αντιστοιχούν σε βάθη, ίσως απροσπέλαστα για την τυπική ανάλυση, στις συναντήσεις της

ευαισθησίας και του λογικού με κατηγορίες της εμπειρίας, με φαινομενολογικές κατασκευές, «εξωτερικές» ή εφαπτόμενες προς την εμπειρική τάξη. Οι μεγάλοι τεχνίτες του ποιητικού λόγου μπορούν να φέρουν στο φως της αρθρωμένης ομιλίας τις επικλήσεις του αλλόκοτου, του υπεραισθητού, του παραισθησιακού και του υπνωτικού, που είναι χαραγμένες βαθιά και ενσωματωμένες στην ερεβώδη ανάπτυξη των αντιλήψεων και του συντακτικού των ανθρώπων. (Η μουσική, όπως ήξερε και φοβόταν ο Πλάτων, μπορεί να επιτελέσει αυτήν την εξωτερίκευση ακόμη πιο μυστηριωδώς και αδιαμεσολάβητα απ' ό,τι η γλώσσα). Ο αληθινός ποιητής ή δραματουργός θα ανοίξει τις πόρτες του λόγου στο σημαίνον σκότος, αφήνοντάς μας, ωστόσο, ελεύθερους να αμφιβάλλουμε ή να μεταφράσουμε τα ευρήματά του σε κώδικα έλλογο και εξηγητικό. Ο Σοφοκλής, όντας κάποιος που, όπως τόνισε ο Χαίλντερλιν, βλέπει τον θνητό άνθρωπο να ζει σε λαμπρή, αλλά επικίνδυνη γειτονία με δυνάμεις μεγαλύτερες, υψηλότερες από τον ίδιο, εργάζεται κοντά στην «γραμμή του σκιόφωτος» (το διήγημα του Κόνραντ είναι βαθιά σοφόκλειο σε πολλά σημεία) μεταξύ του εμπειρικού και του υπερβατικού. Η μανία του Αίαντα, η μαντική ικανότητα του Νεοπτόλεμου, το άλσος και η θεοφάνεια στον Κολωνό είναι έξοχα ζυγιασμένα κατασκευάσματα από μισοσκόταδο, περιγράμματα υπαρξιακών ζωνών, που προσεγγίζουν εξίσου το έλλογο και το θαύμα. Κανείς άλλος ποιητής, εκτός αν αναφερθούμε στον Μπλέικ, δεν υπέβαλε με τόσο δυνατό τρόπο μυστικές παρουσίες μέσα από διαυγείς και μάλιστα διαφανείς αποφαντικούς τρόπους. Εδώ, επίσης, ταιριάζει απόλυτα άλλη μια φράση από τον Κόνραντ, «the secret sharer» («ο μέτοχος του μυστικού»). Μάλιστα, η υποβολή αυτών των πραγμάτων, μαζί με τις αβεβαιότητές μας ως προς το πλαίσιο πίστεως, στο οποίο εμπλέκονται ο δραματουργός και το κοινό του, καθιστούν ανεπίδεκτους μετάφρασης τους στίχους 417-25. Ωστόσο, συγχρόνως, μας λένε πως σε αυτούς τους στίχους εκδηλώνεται το πνεύμα του έργου.

Τα σχόλια συσσωρεύονται και καθίστανται τεχνικότερα. Ο

στίχος 418 θέτει προβλήματα τονισμού και κατανόησης, ακόμη και σε πρώτο επίπεδο. Συναντούμε την λέξη *σκηπτὸς* στον Αισχύλο και στον Όμηρο με την έννοια της «αστραπής» – συγχρόνως όμως δηλώνει βίαιη εκσφενδόνιση προς τα επάνω, όπως όταν εκπυρσοκροτεί ένα όπλο. Πώς να εναρμονίσουμε αυτόν τον κύκλο νοημάτων με τον «κουρνιαχτό», αν σημαίνει ακριβώς αυτό, στην *Αντιγόνη*; Η γραμματική αναγνώριση και η λειτουργία των δύο τελευταίων λέξεων στον στίχο 418 είναι αντικείμενο διαμάχης. Φαίνονται πράγματι να απηχούν τον στίχο 573 των *Περσῶν* του Αισχύλου. Εάν η έκφραση ερμηνευθεί ως κατά παράθεσιν προσδιορισμός στο *σκηπτόν*, τότε ενδεχομένως σημαίνει καταστροφή, τιμωρία, που γεννιέται ή τουλάχιστον ξεπηδά από την γη, χωρίς ωστόσο να χάνει την «ουράνια» φύση της, χωρίς να παύει να είναι «ουρανόπεμπτη». Εάν δεν πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτές τις λέξεις ως κατά παράθεσιν προσδιορισμό, τότε η κατεύθυνση της σημασίας γενικεύεται και σημαίνει ρητά «εξ ουρανού» (πρβλ. λ.χ. την μετάφραση του Μαζόν, «un vrai fléau céleste, qui envahit la plaine»*, όπου η χρήση της λέξης *vrai* υποδηλώνει σαφέστατα την αμηχανία του φιλολόγου - μεταφραστή). Το ρήμα του στίχου 420 (*ἐμεστώθη*), που γενικά θεωρείται πως σημαίνει «γέμισε/επληρώθη», απαντά και στον στίχο 713 της *Ηλέκτρας*. Ωστόσο, οι εκδότες και οι κριτικοί του κειμένου έχουν επισημάνει την δυνατότητα μιας διαφορετικής ανάγνωσης. Η σύνταξη των στίχων 422-4 είναι ασυνήθιστη και παραβιάζει κάπως την καθημερινή λογική. Εντούτοις, η παρατακτική σύνταξη και ο ιστορικός ενεστώτας φαίνονται ουσιώδη για το συνολικό ποιητικό-θεατρικό αποτέλεσμα του χωρίου. Η τελευταία, κρίσιμη λέξη του στίχου 423 έχει συζητηθεί κατά κόρον. Εκεί που ο Τζεμπ (Jebb) και ο Μαζόν διαβάζουν *πικρᾶς*, εκεί που ο Μποθ (Bothe) και ο Μπρουν (Bruhn) διορθώνουν σε *πικρῶς*, ο Ντόου (Dawe), στην δική του σχολιασμένη έκδοση, προτείνει *πικρά*. Αυ-

* «αληθινή ουράνια μάστιγα/θεομηνία, που κατάκλυσε την πεδιάδα» [Σ.τ.Μ.]

τή η διαφορά έχει στην πραγματικότητα μεγάλη σημασία: Στην πρώτη περίπτωση, η «πικρότητα» είναι ηθικοψυχολογικό χαρακτηριστικό είδους, σαν αυτά που αποδίδει στην Αντιγόνη ο ομιλητής ή η κοινή γνώμη και αντικατοπτρίζεται, τρόπον τινά, στην κραυγή της. Από την άλλη μεριά, η ανάλυση του Μύλλερ (Müller) και η διόρθωση του Ντάου (*πικρά*) κάνουν την λέξη επίθετο, που αναφέρεται αυστηρά στην ποιότητα της κραυγής που ομοιάζει με πουλιού, στην ιδιαίτερη οξύτητα και διαπεραστικότητα της κραυγής ενός πτηνού[190]. Αυτή η τελευταία ερμηνεία θα μπορούσε να υποστηρίξει την πρόσφατη εκδοχή των Μπέρναντ Νοξ και Ρόμπερτ Φέηγκλς (Bernard Knox - Robert Fagles): «Κι εκραύγασε μιαν οξεία, διαπεραστική κραυγή» («And she cried a sharp, piercing cry»).

Ωστόσο, αυτά τα κειμενικά προβλήματα είναι, ακόμη και στην περίπτωση διαφορετικών γραφών και μεταφράσεων, απλώς συμπτώματα της ηθελημένης, αναγκαίας περιπλοκής του δραματικού επεισοδίου, καθώς και της εξιστόρησής του. Ο ήλιος του μεσημεριού σφυροκοπά τις αισθήσεις των φυλάκων, εξαναγκάζοντάς τους να καλύψουν τα μάτια τους, τους τυφλώνει και δεν μπορούν να επιτηρούν. Ο «κουρνιαχτός» τους υποχρεώνει να κλείσουν εντελώς τα μάτια και παραλύει την αντίληψή τους, έτσι όπως φαίνεται να μην έχει τέλος (οξυδερκής ψυχολογική παρατήρηση του Σοφοκλή). Οι λεπτές διακυμάνσεις των χρόνων των ρημάτων θολώνουν ακόμα περισσότερο την διαδοχή των γεγονότων. Η διαύγεια του φωτός, που απότομα πνίγεται, η εξίσου απότομη διαπεραστική ένταση του ήχου – η «κραυγή του πουλιού» – μετατίθενται στο τρεμοπαίξιμο ή την ταλάντωση της δομής των προτάσεων και των στίχων και με την σειρά τους μεταδίδονται μέσω αυτών. Η γλώσσα που βρίθει από πάμπολλες ομηρικές και αισχύλειες απηχήσεις, το παιχνίδι των ήχων (προσέξτε τα φωνήεντα στους στίχους 422-3), οι αντισυμβατικότητες

190. Η διόρθωση *πικρά* του Dawe καθιστά την λέξη σύστοιχο αντικείμενο του ρήματος (*κἀνακωκύει*). (Σ.τ.Μ.)

της σύνταξης αναπαριστούν την σκηνή, την οποία αφηγούνται.

Τι έχει συμβεί, λοιπόν; Ή, με τους όρους του έργου: τι είναι αυτό, το οποίο μεταφέρει ο Φύλακας, με τα δικά του διφορούμενα κίνητρα του επικείμενου τρόμου και της ανακουφισμένης αυτο-ικανοποίησης, με το δικό του προσωπικό ύφος, στον Κρέοντα, στον χορό και σε εμάς – τριπλή εστία, που η περίπλοκη ευκαμψία της ρύθμισής της αποτελεί, όπως έχω τονίσει, ιδιομορφία του ελληνικού τραγικού δράματος;

Το υπερφυσικό ενδεχόμενο παρεισφρέει από νωρίς στο έργο. Τούτη η στιγμή αποτελεί λαμπρό δείγμα της σοφόκλειας οικονομίας. Έχοντας ακούσει την αναφορά του Φύλακα για το ότι την νύχτα για πρώτη φορά κάποιος είχε σκορπίσει χώμα, παρά την απαγόρευση, πάνω στο νεκρό του Πολυνείκη, έχοντας ακούσει τον Φύλακα να επιμένει ότι απολύτως κανένα ίχνος δε βρέθηκε κοντά στο εξόριστο πτώμα, ο κορυφαίος, στους στίχους 278-9, αναφέρεται συγκεκριμένα στο ενδεχόμενο θείας επέμβασης. Ίσως έχουν παρέμβει μυστηριωδώς οι θεοί. Η κεραυνοβόλα ανταπάντηση του Κρέοντα[191] αφήνει το ζήτημα σε δυσοίωνη εκκρεμότητα. Και τότε, ακούμε για έναν ξαφνικό «ανεμοστρόβιλο». Παραδόξως, εμφανίζεται το καταμεσήμερο. Έχουμε δει ότι οι όροι που επιλέγει ο Σοφοκλής και μεταχειρίζεται στην ομιλία του ο Φύλακας, είναι συγχρόνως δυναμικοί και σκοτεινοί. Η περιδινούμενη «στήλη χώματος» ξεπηδά από την γη προς τον ουρανό. Η γη και ο αέρας ταράσσονται βίαια. Στο τέλος του στίχου 417 η λέξη *χθονός* φέρει όλο το βάρος των κυριολεκτικών και συμβατικών σημασιών της: ξεριζωμένη, η γη που είναι το αρχέγονο άσυλο, το καταφύγιο των νεκρών, ο χώρος κριτών και περιφρουρητών του δικαίου αρχαιότερων από τον Δία, μετατρέπεται σε περιδινούμενη σκόνη. Αυτή η σκόνη είναι, επίσης, η σκόνη που σκορπίζει η Αντιγόνη πάνω στο λείψανο του Πολυνείκη. Ο μυστηριώδης ανεμοστρόβιλος ανέρχεται από την γη προς

191. Στ. 280: παῦσαι, πρὶν ὀργῆς καί με μεστῶσαι λέγων. (Σ.τ.Μ.)

το βασίλειο των θεών, οι οποίοι, εξυπονοείται, και τον προκάλεσαν. Όμως, όπως σημειώνει διεισδυτικά ο Σ. Μπεναρντέτ, γίνονται αποφασιστικές διακρίσεις ανάμεσα στο, πιστευτό ως υπερφυσικό, φαινόμενο της ξαφνικής θύελλας και στην σκόνη που αποδίδει η Αντιγόνη στον αδελφό της πριν την ανατολή, και την οποία θα ξαναβάλει άλλη μια φορά, καθώς υποχωρεί η θύελλα:

> Αυτό που διακρίνει τα δυο είδη σκόνης είναι το εξής: Αυτό που είναι ατιμωτικό να το υποστεί το άταφο πτώμα του Πολυνείκη από τα όρνεα και τους σκύλους, είναι το αντίθετο της ατίμωσης που επιβάλλει η ανεμοθύελλα ως ποινή στα φυλλώματα της πεδιάδας (206, 419). Ο Φύλακας αποδίδει κακόβουλες προθέσεις σε αυτήν την θύελλα· αυτή δε η κακία που συνέτριψε κάθε ίχνος ζωής, δεν γίνεται να είναι ίδια με την αγάπη, με την οποία εμπότισε η Αντιγόνη το χώμα που κάλυψε το πτώμα του Πολυνείκη. Επιπλέον, έστω κι αν έκανε εκ των ενόντων την πρώτη ταφή η Αντιγόνη, ωστόσο αυτό το έργο έφερε ακόμη τα σημάδια ανθρώπινου τεχνήματος, πράγμα που δεν θα μπορούσε να μιμηθεί ο τυχαίος στροβιλισμός της σκόνης. Ίσως, όμως, το χώμα που απόθεσε τελετουργικά η Αντιγόνη και η σκόνη που τυχόν έμεινε στο πτώμα του Πολυνείκη κατά την διάρκεια της θύελλας, να μη διέφεραν τόσο πολύ μεταξύ τους (αν διέφεραν καθόλου), επειδή το τέχνημα διαφέρει από το τυχαίο, όσο επειδή η Αντιγόνη έχει θέσει την προσωπική της σφραγίδα στο χώμα. Αυτό το χώμα στα μάτια της Αντιγόνης που αγαπά, φέρει την δική της υπογραφή... Οπότε, το ότι η Αντιγόνη αναγνωρίζει πως το χώμα από την θύελλα δεν είναι το δικό της χώμα συμφωνεί στην εντέλεια με την επιταγή του νόμου, που ορίζει ότι άνθρωπος πρέπει να κηδεύει άνθρωπο[192].

Η επιχειρηματολογία αυτή είναι ευφυέστατη. Μήπως, όμως, θα έπρεπε να πάμε βαθύτερα; Με το να συσχετίσει το χθόνιο με το ουράνιο, με το να ανατρέπει το ευσεβές έργο των χεριών της Αντιγόνης, ενώ την ίδια στιγμή και με την ίδιαν ακριβώς κίνηση χαρίζει στον Πολυνείκη «ταφή» μεγαλοπρεπέστατη και οσιότερη από οποιανδήποτε ταφή θα μπορούσε να του προσφερθεί ποτέ από ανθρώπινο χέρι, αυτή η «στήλη σκόνης» (έκφραση σχεδόν σημιτική, την οποίαν αποδίδει προσφυώς η Γερμανική *Wettersäule*) προσδίδει δραματική μορφή στην προβληματική

192. S. Benardete, op. cit., II, σ. 4.

γειτνίαση των πράξεων της Αντιγόνης με τις πράξεις των θεών. Όπως αντελήφθη ο Χαίλντερλιν, το πρόβλημα των προτεραιοτήτων, τόσο των απόλυτων, όσο και των χρονικών, ανάμεσα στην παρόρμηση των θνητών και την θεία επέμβαση, βρίσκεται στην καρδιά της τραγωδίας. Μπορεί ο ανθρώπινος νόμος να ορίζει ο ενταφιασμός να γίνεται από ανθρώπινα χέρια. Πώς όμως εναρμονίζεται αυτός ο νόμος με την ευρύτερη, συχνά κρυμμένη διάρθρωση των υπερβατικών και ολυμπίων σχεδίων; Σε αυτόν τον αλλόκοτο στροβιλισμό (η αμερικανική λέξη *twister*, που σημαίνει σύντομος ανεμοστρόβιλος, δίνει χειροπιαστά την σωστή χροιά), οι δυο «σκόνες» μπερδεύονται τόσο αξεδιάλυτα και απειλητικά, όσο μπερδεύονται ο *δαίμων* της κόρης του Οιδίποδα με την πιθανή εγγύτητα των θεών. Οι αβεβαιότητες στην αφήγηση του Φύλακα είναι και αβεβαιότητες του ίδιου του έργου.

Τα πουλιά παίζουν πολλαπλό ρόλο στην *Αντιγόνη*. Στην πρώτη αντιστροφή του πρώτου στασίμου η ικανότητα του ανθρώπου να πιάνει στα δίχτυα του τα «ελεύθερα», «μακάρια» πτηνά, αναφέρεται ως δείγμα της παράξενης κυριαρχίας του πάνω στην φυσική τάξη. Ορισμένοι μελετητές αποδίδουν καθαρά θηλυκό τόνο στα επίθετα που προσδίδει ο Σοφοκλής στα πουλιά σε αυτό το υπέροχο χωρίο. Εάν συμβαίνει αυτό, τότε υπολανθάνει η σύνδεση με την Αντιγόνη. Κατ' αντίθεσιν, τα σαρκοβόρα όρνεα, που τρέφονται με ψοφίμια και σε λίγο θα πέσουν πάνω στο λείψανο του Πολυνείκη, αναφέρονται στους στίχους 29-30 με αγριότητα που αυξάνεται όσο εξελίσσεται το έργο. Στο τέλος της *Αντιγόνης*, με την βαθμιαία αποκορυφούμενη αφήγηση και την προφητεία του Τειρεσία, τα πουλιά έχουν κυρίαρχο ρόλο. Ο Κρέων, πολύ αργά πια, θα «πετάξει μακριά», για να προσπαθήσει να αποτρέψει την αλληλουχία των ίδιων του των φονικών κατορθωμάτων.

Καθώς η σκόνη κατακάθεται, οι σκοποί βλέπουν μια νέα γυναίκα να τριγυρίζει επίμονα το πτώμα. Οι διαπεραστικές της κραυγές είναι οι κραυγές του πουλιού που γυρίζει στην φωλιά

του και αντιλαμβάνεται πως οι νεοσσοί έχουν χαθεί. Οι σχολιαστές μνημονεύουν ένα παράλληλο χωρίο, και ενδεχομένως πηγή αυτού εδώ, από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, στ. 48-51. Έχουμε δει ότι ο ρόλος του φύλακα των άταφων νεκρών που υποδύονται «ο κοκκινολαίμης και ο τρόχιλος», είναι βαθιά ριζωμένος στην ευρωπαϊκή λαϊκή παράδοση. Η σοφόκλεια παρομοίωση, πυκνή, αλλά πιθανότατα παραδοσιακή, συνδέει την «άδεια φωλιά» με το «ορφανεμένο κρεβάτι». Όταν αναφέρεται σε ανθρώπους, *λέχος* είναι το κρεβάτι. Δεν πρόκειται για συμβατική αντίθεση ή τυπικόν αναδιπλασιασμό, αλλά για συντριπτικό συμπερασμό στειρότητας, μοναξιάς. Η βεβήλωση του πτώματος του Πολυνείκη καθορίζει και της Αντιγόνης την επικείμενη μοίρα. Και γι' αυτήν επίσης η γαμήλια και μητρική «φωλιά/κλίνη» θα μείνει άδεια και η γονή της θα αφανιστεί. Η γλώσσα σε αυτό το σημείο επιβάλλει αναγνωρίσεις, μετατοπίσεις κυριολεκτικών και συμβολικών δεικτών, που είναι εξίσου σημαντικοί, όμως εντονότερα έκδηλοι, από οποιονδήποτε δείκτη προβάλλει η ψυχανάλυση (μολονότι το σοφόκλειο και το φροϋδικό συμπίπτουν, όπως επέμενε ο ίδιος ο Φρόυντ). Το πάθος του κωκυτού, της κραυγής πουλιού που βγάζει η Αντιγόνη, δεν έχει ανάγκη από έμφαση. Όμως, η αφήγηση του Φύλακα παραπέμπει σε περιοχές εμπειρίας έξω από τις αυστηρά ανθρώπινες. Και αυτό είναι το ουσιαστικό. Πτηνοκέφαλες ανθρωπομορφικές φιγούρες, οι «γυναίκες ως πουλιά», είτε αηδόνια είτε άρπυιες, έχουν την ιδιαίτερη λειτουργία τους – παρηγορητική, αρπακτική ή διφορούμενη – σε όλο το φάσμα των μύθων και της λατρείας των Ελλήνων. Ακόμη και η Σφίγγα ήταν πιθανότατα γυναίκα-πτηνό αρχικά [193]. Ο στριγκός θρήνος της Αντιγόνης εκφράζει ένστικτα και αξίες αρχαιότερα, λιγότερο έλλογα από τον άνθρωπο και τον λόγο του ανθρώπου. Άραγε, μπορεί η *πόλις*, στηριγμένη καθώς είναι σε ουσιαστικές οροθετήσεις ανάμεσα στην ανθρώπινη και την ζωώδη σφαίρα, θεμελιακά αφοσιωμένη

193. Πρβλ. M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant* (Paris, 1944, 1981), κφ. III.

καθώς είναι στην έναρθρη ομιλία, να συμπεριλάβει, να απηχήσει επαρκώς τέτοιες κραυγές;

Τόσο η θύελλα, όσο και ο κωκυτός βρίσκονται έξω από τον πολιτικό λόγο. Όμως, ακριβώς τα όρια του πολιτικού λόγου, της εμμενούς λογικής σκιαγραφούν τον κρεόντειο χάρτη του επιτρεπτού, κατανοητού κόσμου. Την παραβίαση αυτών ακριβώς των ορίων προς την υπερβατική ανορθολογικότητα αφ' ενός και προς την πρωτόγονη ζωώδη ύπαρξη ή «οργανικότητα» αφ' ετέρου (προσέξτε πώς σε πάμπολλα σημεία του έργου τα ζώα και ο κόσμος των νεκρών έρχονται σε άμεση επαφή, επιθετική, τοτεμική, προστατευτική) μοχθεί να αναχαιτίσει ο Κρέων. Η οικονομία του δράματος είναι τέτοια, ώστε η ανεμοθύελλα και η κραυγή της μητέρας των νεοσσών μπροστά στην άδεια φωλιά υποδηλώνουν ακριβώς εκείνες τις σκοτεινές υπαρξιακές περιοχές, προς τις οποίες ο χορός με την σειρά του προχωρεί και από τις οποίες οπισθοχωρεί. Δεκτικός, χάρις στην ηλικία και την ευσέβειά του, στις θαυμαστές εκδηλώσεις του θείου, φοβισμένος, ωστόσο, λόγω του ότι έχει επίγνωση πως τέτοιες εκδηλώσεις, που υπερβολικά πρόθυμα τις αναζητούν οι άνθρωποι, είναι για το εύθραυστο περίγραμμα της πόλης τόσο επικίνδυνες όσο και οι επιδρομές της αταβιστικής ή αναρχικής αυτονομίας – οι δεσμοί αίματος του γένους του Λαΐου – ο χορός πασχίζει να βρει την μέση οδό. Μόνο στο πέμπτο στάσιμο, όταν πια βρίσκεται κυριολεκτικά «εκτός εαυτού», θα υπερβεί ο χορός τα όρια (limes) της ορθολογικότητας και των πολιτικών Θηβών. Η εκστατική του έκκληση στον Διόνυσο, η σχεδόν αλλόφρων επαγγελία της έλευσής του και η ταραχώδης γεωγραφία της ορμητικής εισβολής του θεού θα συγκεράσουν την πολιτική τάξη με την κοσμική και θα συντρίψουν το έλλογο, κάνοντάς το τραγούδι. Τι συμβαίνει όμως με τον Φύλακα; Ὑπάρχουν *όντως* νατουραλιστικά και μάλιστα κωμικά στοιχεία στο ύφος του. Ο φόβος του απέναντι στον Κρέοντα, η κτηνώδης ανακούφισή του που είναι σε θέση να παραδώσει την καταζητούμενη ένοχη, τα φανταρί-

στικα ξεσπάσματα εξέγερσης ενάντια σε μιαν απαιτητική, άδικη τάξη πραγμάτων ανήκουν σε ένα ρεαλιστικό επίπεδο ομιλίας. Ωστόσο, αυτές οι δραματικές αποχρώσεις δεν χρωματίζουν τα λόγια του ούτε όταν αφηγείται την τρομακτική θύελλα ούτε όταν αφηγείται το πώς ανακάλυψαν την Αντιγόνη. Εδώ, η χονδροειδής αντίληψη γίνεται ολοφάνερη.

Στην ελληνική τραγωδία, στο λατινικό και νεοκλασικό δράμα, η σύμβαση της αφήγησης, του εκτεταμένου «αγγέλματος» ανταποκρίνονται σε μιαν αισθητική της εγκράτειας. Αυτή η αφαίρεση του θεάματος και της βίαιης σωματικότητας προσδίδει στον «κόσμο πίσω από την σκηνή» μια παράδοξα έντονη εγγύτητα και πιεστικότητα. Αυτή η άμεση γειτνίαση ξεχειλίζει μέσα στις λέξεις. Τούτες οι λέξεις και τα συμβάντα που αυτές εκφράζουν στην ορατή σκηνή, αντλούν μιαν άγρια δύναμη και πραγματικότητα από τον ίδιο τον αντίκτυπο αυτών που αποκλείουν. Το μέσον του λέγειν και των χειρονομιών (στον βαθμό που μπορούμε να τα ανασυγκροτήσουμε και με προφανείς εξαιρέσεις όπως ο *Προμηθεύς* ή ο *Αίας* του ίδιου του Σοφοκλή) είναι η ακουστή, ορατή αιχμή του δόρατος μιας πληθώρας αποκλεισμένων κινήσεων και αποκλεισμένου υλικού σάλου. Μόνο μια ρητορική και θεατρική μορφή εξαιρετικής συνοχής μπορεί να απέχει από τόσα πολλά ή, ακριβέστερα, μπορεί να ενεργοποιήσει, να στηρίξει την αυστηρότητα του ίδιου της του μέσου με αυτό που εκείνη το αφηγείται, μεν, αλλά δεν το μιμείται. Μια τέτοια αποχή είναι, με όρους της ελληνικής γραμματικής και λογικής, η «στερητική» και εξοβελιστική πλευρά της χρήσης ενός αγγελιαφόρου και *nuntius*.

Υπάρχει, όμως, και θετικό σημασιολογικό κέρδος. Σε χωρία, όπως αυτά των στίχων 417-25, υποκριτής είναι ο λόγος. Η αμεσότητα της δράσης είναι αναπόσπαστο μέρος του λεκτικού και της σύνταξης. Η σύμπτωση, με το βαρύ νόημα της λέξης, γλώσσας και πραγματικότητας αποκλείει όχι μόνο τις διεξόδους και τους κινδύνους της υλικής σωματικής μίμησης – την ανεμομηχανή για να σηκώνει σκόνη, τον υποκριτή που προσπαθεί να μοιάζει πτηνό-

μορφος ή να μιμείται την κραυγή των πουλιών – αλλά και τις νατουραλιστικές ιδιαιτερότητες της προσωπικής ιδιολέκτου. Εκεί όπου το μήνυμα φτάνει στο υψηλότερο σημείο του και επείγει η λύση, ο ίδιος ο άγγελος (*nuntius*) καθίσταται διαφανής. Οι μεγάλες τραγικές αφηγήσεις και τα récits, κάθε άλλο παρά αντιδραματικά, όπως συχνά θεωρούνται από μία «σαιξπηρική» ή ρομαντικά ρεαλιστική δραματουργία, αποτελούν την πεμπτουσία του δράματος. Καθ' όσον ο υποκριτής «υποδύεται» αλλά δεν «πράττει», καθ' όσον αυτά που επιτελεί δεν επιτελούν τίποτε (το ξίφος του Λαέρτη είναι αιώνια στομωμένο, ο Γκλάουστερ (Gloucester) ξαναβρίσκει την όρασή του μόλις πέφτει η αυλαία), είναι αυτός που, αναπόφευκτα, αναγκαστικά, προδίδει το δράμα. Το ιδεώδες του δράματος είναι το ιδεώδες του λέγειν σε πλήρη δράση· είναι ο κόσμος ως ολικά λεγόμενος. Όταν προσεγγίζεται μια τέτοια ολότητα, όπως στο κεντρικό τμήμα της αφήγησης του Φύλακα στην *Αντιγόνη*, οι αμφισημίες μεταξύ του φυσικού και του υπερφυσικού, του ανθρώπινου και του θείου, του πολιτικού και του κτηνώδους, μπορούν να αφεθούν εντελώς ελεύθερες – πράγμα αδύνατον στις αιτιοκρατούμενες απλοϊκότητες του συνηθισμένου θεάτρου. Αρκεί, απλώς, να *ακούσουμε*, για να αντιληφθούμε εκείνες τις άλλες τάξεις δυνατών σημασιών και εμπειριών που βασίζονται στην γλώσσα, που υποδηλώνονται από την γλώσσα, όταν το λέγειν απαλλάσσεται από την δουλεία του στην (υποτιθέμενη) πράξη. Σε εμάς εναπόκειται να ακούσουμε αν ο Θεός ενοικεί στην «στήλη σκόνης» ή εάν η παραφορά στερημένης θηλυκότητας οδηγεί την Αντιγόνη έξω από την πολιτισμένη ανθρωπότητα, την καθιστά, τρόπον τινά, πιο πρωτόγονη από εκείνην. Ο Κρέων αντιλαμβάνεται μόνον ένα μετεωρολογικό φαινόμενο στην θύελλα. Στην κραυγή της Αντιγόνης ακούει μόνον παιδαριώδη αρχαϊκότητα. Ο χορός είναι απόλυτα διχασμένος. Η αφήγηση του Φύλακα με την φορτισμένη αθωότητα της αμεσότητάς της, θέτει σε δοκιμασία και εμάς, εκτός από τον Κρέοντα και τους γέροντες.

Αυτή η αθωότητα, σε μια παρόμοια μορφή, υπονομεύεται

από τον Ευριπίδη και δεν είναι πλέον πραγματικά διαθέσιμη στον Ρακίνα, όταν αυτός στρέφεται στον Ευριπίδη. Στις στιγμές του τέλους της *Iphigénie*, ο Ulysse, ενσάρκωση του Καρτεσιανού *bon sens**, εκφωνεί εκείνο το περίφημο *récit*** για την ως εκ θαύματος διάσωση της Iphigénie από τον βωμό. Η μετεωρολογία είναι εμφατικά δοσμένη:

Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre;
Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par ses mugissements;
La rive au loin gémit, blanchissante d'écume...

(Οι θεοί κάνουνε ν' ακουστεί πάνω στον βωμό ο κεραυνός·
Οι άνεμοι γεμίζουν τον αέρα μ' ευφρόσυνα ρίγη
Κι η θάλασσα τους απαντάει με τους μυκηθμούς της·
Η ακτή πέρα μακριά βοά, ασπρίζοντας απ' τους αφρούς...)

Οι υποδηλώσεις είναι τόσο τυποποιημένες – οι «ευφρόσυνοι» άνεμοι, η απάντηση της θάλασσας-αγελάδας, ο βουερός αντίλαλος της μακρινής ακτής – ώστε χάνουν, διαβρώνουν, το αρχικό ανιμιστικό τους περιεχόμενο, μεταβάλλοντάς το σε αφαίρεση. Αντίστοιχα, η πρώτη νύξη για το θαύμα είναι τόσο αδιόρατη, ώστε περνά σχεδόν απαρατήρητη:

La flamme du bûcher d'elle-même s'allume...

(Η φλόγα της πυράς από μόνη της ανάβει...)

Αυτή η αυτόματη ανάφλεξη βρίσκεται διακριτικά στην εμβέλεια της κοσμικής εξήγησης (αστραπή, τριβή). Ο Ρακίνας μάλιστα, μ' έναν επιδέξιο ελιγμό πραγματολογικού τόνου, υποδεικνύει με ακρίβεια προς μια τέτοια κατεύθυνση:

*κοινού νου [Σ.τ.Μ.]
**αφήγηση [Σ.τ.Μ.]

Le ciel brille d'éclairs, s'entre-ouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.

(Ο ουρανός σπινθηροβολεί από αστραπές, μισανοίγει και ανάμεσά μας ρίχνει μια θεία φρίκη που μας ενθαρρύνει όλους).

Αυτό το δίστιχο είναι, με την συγκρατημένη μουσικότητα και ισορροπία του, ένα αριστούργημα συμβιβασμού. Ο *ουρανός* (*le ciel*) μέσα στην ίδια του την ουδετερότητα, επιτρέπει, προκαλεί την ατμόσφαιρα μιας Χάριτος πέραν του ειδωλολατρικού. Αυτή η αύρα ενισχύεται πλαγίως, πλην όμως ζωηρά, από την *sainte horreur*, φράση σχεδόν χαρακτηριστική της χριστιανικής ρητορικής του μπαρόκ και του ύστερου δέκατου έβδομου αιώνα. Τώρα όμως ακολουθεί το κρίσιμο σημείο, τα επιφάνεια της Αρτέμιδος και η κάθοδός της στον βωμό:

Le soldat étonné dit que dans une nue
Jusque sur le bûcher Diane est descendue,
Et croit que, s'élevant au travers de ses feux
Elle portait au ciel notre encens et nos voeux.

(Ο στρατιώτης έκπληκτος λέει πως μέσα σε μια νεφέλη
Μέχρι την πυρά η Άρτεμις κατήλθε
Και πιστεύει πως, ανυψούμενη μέσα από τις φλόγες της,
Μετέφερε στους ουρανούς τους ύμνους και τις ευχές μας).

Ο φόρος τιμής που αποδίδεται στον καρτεσιανό-γαλιλαϊκό αναλυτικό εμπειρισμό, είναι συγχρόνως τυπικά οξυδερκής και εννοιολογικά μνημειώδης. Ο Ulysse μετατοπίζεται σε ένα δεύτερο αποστασιοποιητικό επίπεδο της αφήγησης. Ένας «έκπληκτος στρατιώτης», του οποίου η μαρτυρία υπονομεύεται έμμεσα από την ταπεινή θέση και την ανωνυμία του, του οποίου η ικανότητα παρατήρησης έχει πιθανότατα παραλύσει από την «κατάπληξη», *λέει (dit)* ότι η θεά άναψε την πυρά της θυσίας. Ο Ulysse από την μεριά του απλώς μεταδίδει αυτήν την αναφορά. Όμως,

και αυτή η ψύχραιμα απρόσωπη αφήγηση από δεύτερο χέρι υπονομεύεται ακόμη περισσότερο. Ο στρατιώτης «πιστεύει» *(croit)* ότι η Άρτεμις ανελήφθη στους ουρανούς. Ο Ρακίνας διακριτικά, αλλά ολοφάνερα, ασφαλίζει το κείμενό του από ενδεχόμενες μομφές εκ μέρους του ορθού λόγου. Μια διπλή παρέμβαση, η αναφορά μιας αναφοράς και η συναγόμενη αποσβολωμένη ευπιστία του κοινού ανθρώπου, κρατά σε απόσταση το ανορθόλογο. Η τελειοθηρία του Ρακίνα, εδώ, έχει μια προκατειλημμένη επιφύλαξη. Ο λόγος του δεν είναι πλέον εκτεθειμένος στις αβέβαιες θεοφάνειες της ανεμοθύελλας που μαίνεται γύρω από τον Πολυνείκη. Ωστόσο, οι συνέχειες ανάμεσα στην *Αντιγόνη* και την *Iphigénie* είναι πραγματικότατες.

Ο δραματικός λόγος του Σαίξπηρ εγγίζει έναν βαθμό αυτεπίγνωσης, μιαν αυτονομία αυτο-εκδίπλωσης που αντιπροσωπεύουν έξοχα αυτό που διακρίνει την νεώτερη ευαισθησία από την αρχαία. Ανελίσσεται προς τα μέσα, ενεργοποιώντας επίπεδα υποδηλώσεων, που, είναι μεν και αυτά γλωσσικά, αλλά η δυναμική τους, συχνά, βρίσκεται κάτω από την συνείδηση και την αποβλεπτικότητα. Συγχρόνως, όμως, η γλώσσα των σαιξπηρικών έργων στρατεύεται εγγενώς στην σκηνική δράση, την πληρότητα του θεατρικού τεχνάσματος. Είναι, υπό την υψηλότερη έννοια, του όρου «θεατρική». Λειτουργεί ως έναυσμα, ως ανάλογο, ως αντίστιξη των μιμητικών γεγονότων της δεδομένης σκηνής. Σπανίως μόνον, όπως στην σύντομη αφήγηση του Ενόβαρβου για τα σαλπίσματα της υποχώρησης, που σημαίνουν πως η θεία εύνοια απομακρύνεται από τον καταδικασμένο Αντώνιο, έχουμε στον Σαίξπηρ εμπειρία της ηθελημένης επίκλησης του «αρρήτου». Η σαιξπηρική οπτική, μολονότι ευρύτατη, ακριβώς *επειδή* επιβάλλει μιαν ασύγκριτη ευκρίνεια στα ίδια τα όρια, στα μύχια της ανθρώπινης ύπαρξης, εντούτοις, σπανίως, συμπεριλαμβάνει μια θεολογικο-μεταφυσική υπέρβαση ως τέτοια. Εκφράζει με την γλώσσα το σύνολο του εγκόσμιου κόσμου μας και δίνει θαυμαστή υπόσταση σε ορισμένες μορφές φαντασμά-

των, διαβόλων, ξωτικών, που επισκέπτονται τον κόσμο αυτό. Στον Σαίξπηρ, όπως και στον πρώιμο Βιτγκενστάιν, τα όρια της γλώσσας συμπίπτουν με τα όρια αυτού που είναι. Εξ ου και τα αφελή, πλην όμως επίμονα, ερωτήματα σχετικά με τις θρησκευτικο-μεταφυσικές πεποιθήσεις του Σαίξπηρ – αν υπάρχουν.

Ωστόσο, όταν είναι πειστική, η αισθητή πίεση που ασκεί στα λόγια των θνητών αυτό που βρίσκεται «έξω», ενδέχεται κάλλιστα να αναπαριστά το έσχατο στην σκέψη και στην ποίηση («για *όσα δεν μπορεί* να μιλάει κανείς, γι' αυτά *δεν μπορεί* να σωπαίνει[194]»). Ο Χάιντεγκερ, που παρατηρεί αυτήν την πίεση στα έργα του Σοφοκλή, του Χαίλντερλιν και σε κάποια σημεία των έργων του Ρίλκε, διαπιστώνει εκεί το ίχνος της παρουσίας, την ανταύγεια του ίδιου του Είναι, του οντολογικού πυρήνα, ο οποίος προηγείται της γλώσσας και από τον οποίον αντλεί η γλώσσα, σε χωρία υπέρτατου κινδύνου και ακρότητας, την θεία εγκυρότητα της, την δύναμη να εννοεί πολλά περισσότερα απ' αυτά που μπορούν να ειπωθούν. Το Τέταρτο Ευαγγέλιο μπορεί, δικαίως, να θεωρηθεί ότι σε όλη του την έκταση συζητεί τον παράδοξο συγκεκριμένο χαρακτήρα του υπερβατικού, όταν αυτό «σαρξ εγένετο». Ο πρόλογος του Αγίου Ιωάννου, καθώς και ορισμένα επεισόδια της αφήγησής του, είναι ενσαρκώσεις της φυσικής υπερφυσικότητας που έχει η παρουσία του Λόγου στον λόγο. Τα ελληνικά του Τέταρτου Ευαγγελίου τα κάνει ο Ιωάννης να φέγγουν από το μυστήριο. Ένα παρόμοιο φέγγισμα, μια ελεύθερη σύλληψη των αληθειών της αγνωσίας, μπορεί να βρεθεί στον Σοφοκλή. Ο Μάθιου Άρνολντ, που φαίνεται πως είχε κατά νου τους στίχους 582 κ.ε., εκφράζει την αναγνώριση αυτού του πράγματος επικαλούμενος τον Σοφοκλή, ενώ ο ίδιος προσπαθεί να προσδιορίσει τον ζόφο της εμμένειας στο «Dover Beach». «Sophocles long ago / Heard it». («Το άκουσε ο Σοφοκλής / πολύ πιο πριν»). Αυτή η «ακρόαση» μεταμορφώνει τα λόγια του

194. Πρβλ. του Βιτγκενστάιν τον *Tractatus Logico-Philosophicus*: 7. «Για όσα δεν μπορεί να μιλάει κανείς, για αυτά πρέπει να σωπαίνει». (Σ.τ.Μ.)

Φύλακα και την αναφορά του για την Αντιγόνη. Από αυτήν την ακρόαση πηγάζει το φως το πέραν της κατανόησης, που μας κατακλύζει κατά την αφήγηση των θαυμαστών συμβάντων στον Κολωνό.

5

Νομίζω πως ένα μόνο λογοτεχνικό κείμενο έχει το χάρισμα να εκφράζει όλες τις κύριες σταθερές που διέπουν τις εγγενείς στην ανθρώπινη κατάσταση συγκρούσεις· αυτές οι σταθερές είναι πέντε: η αναμέτρηση μεταξύ ανδρών και γυναικών, μεταξύ ηλικιωμένων και νέων, μεταξύ κοινωνίας και ατόμου, μεταξύ ζωντανών και νεκρών, μεταξύ ανθρώπων και θεού (θεών). Οι συγκρούσεις, που προέρχονται από αυτούς τους πέντε τύπους αναμέτρησης, δεν είναι διαπραγματεύσιμες. Οι άνδρες και οι γυναίκες, οι γέροι και οι νέοι, το άτομο και η κοινότητα ή το κράτος, οι ζωντανοί και οι πεθαμένοι, οι θνητοί και οι αθάνατοι αυτοπροσδιορίζονται μέσα στην συγκρουσιακή διαδικασία του αλληλοπροσδιορισμού. Ο αυτοπροσδιορισμός είναι αναπόσπαστος από την αγωνιστική αναγνώριση της «ετερότητας» (του «άλλου», «l'autre») εκείθεν των απειλουμένων ορίων του εγώ. Οι αντιτιθέμενοι πόλοι του αρσενικού και του θηλυκού, των γηρατειών και της νεότητας, της ιδιωτικής αυτονομίας και της κοινωνικής συλλογικότητας, της ύπαρξης και της θνητότητας, του ανθρώπινου και του θείου μπορούν να αποκρυσταλλωθούν μόνο με όρους εναντίωσης (όποιες κι αν είναι οι πολυάριθμες αποχρώσεις των προσαρμογών των μεν προς τα δε). Φθάνω στον εαυτό μου – το πρωταρχικό ταξίδι – σημαίνει αντιμετωπίζω πολεμικά τον «άλλον». Οι οριακές συνθήκες του ανθρώπινου προσώπου είναι οι συνθήκες που τίθενται από το φύλο, την ηλικία,

την κοινότητα, το χάσμα μεταξύ ζωής και θανάτου και το δυναμικό της αποδεκτής ή μη συνάντησης του υπαρξιακού με το υπερβατικό.

Ωστόσο, ο όρος «σύγκρουση» είναι, ασφαλώς, μονιστικός και, ως εκ τούτου, ακατάλληλος. Εξ ίσου αποφασιστικές είναι εκείνες οι κατηγορίες αμοιβαίας αντίληψης, συμπλοκής με την «ετερότητα», που μπορούν να ορισθούν ως ερωτικές, υϊκές, κοινωνικές, λατρευτικές και μεταφυσικές. Οι άνδρες και οι γυναίκες, οι γέροι και οι νέοι, το άτομο και η *communitas*, οι ζώντες και οι θανόντες, οι θνητοί και οι θεοί συναντώνται και συνταιριάζονται σε γειτνιάσεις αγάπης, συγγένειας, συλλογικότητας και ομαδικότητας, στοργικής ανάμνησης, λατρείας. Η ερωτική πράξη, η κυψέλη των γενεών και της συγγένειας, η κοινωνική μονάδα, η παρουσία των θανόντων στον ιστό των ζώντων, οι θρησκευτικές πρακτικές είναι οι τρόποι αναπαράστασης των εσχάτων οντολογικών διχασμών. Ουσιαστικά, οι σταθερές της σύγκρουσης και της θετικής οικειότητας είναι οι ίδιες. Όταν ο άνδρας και η γυναίκα συναντώνται, στέκονται τόσο απέναντι, όσο και κοντά ο ένας στον άλλον. Οι γέροι και οι νέοι αναζητούν οι μεν στους δε τον πόνο της ανάμνησης, αλλά και την αντίστοιχη παραμυθία του μέλλοντος. Η αναρχική εξατομίκευση επιδιώκει την αλληλεπίδραση με τους καταναγκασμούς του νόμου, της συλλογικής συνοχής μέσα στο πολιτικό σώμα. Οι νεκροί κατοικούν στον κόσμο των ζωντανών και, με την σειρά τους, περιμένουν την επίσκεψη εκείνων. Η μάχη ανάμεσα στους ανθρώπους και τον θεό (τους θεούς) είναι η πιο επιθετικά αγαπητική μάχη που γνωρίζει η εμπειρία. Στην φυσική του ανθρωπίνου Είναι, η διάσπαση είναι επίσης σύντηξη.

Ακριβώς στους στίχους 441-581 της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή πραγματώνεται η καθεμιά ξεχωριστά από τις πέντε θεμελιώδεις κατηγορίες του (προσδι)ορισμού και αυτοπροσδιορισμού του ανθρώπου μέσα από την σύγκρουση, βρίσκονται δε και οι πέντε εν δράσει σε μία και μοναδική αναμέτρηση. Απ' ό,τι γνωρίζω,

καμία άλλη στιγμή είτε της θρησκευτικής είτε της κοσμικής φαντασίας δεν επιτυγχάνει αυτή την ολότητα. Ο Κρέων και η Αντιγόνη συγκρούονται ως άνδρας προς γυναίκα. Ο Κρέων είναι άνδρας, ώριμος και μάλιστα στα πρόθυρα του γήρατος· στην Αντιγόνη ανήκει η παρθενία της νεότητας. Η μοιραία λογομαχία τους εξαρτάται από την φύση της συνύπαρξης του ιδιωτικού οράματος με την δημόσια ανάγκη, του εγώ με την κοινότητα. Τον Κρέοντα τον πιέζουν οι επιταγές της εμμένειας, του *ζῆν ἐν τῇ πόλει*, στην Αντιγόνη αυτές οι επιταγές συγκρούονται με το εξίσου απαιτητικό νύκτιο πλήθος των νεκρών. Ούτε συλλαβή δεν αρθρώνεται, ούτε νεύμα δεν γίνεται στον διάλογο Αντιγόνης και Κρέοντος που να μην εμπεριέχει την πολλαπλή, και ίσως διπρόσωπη, εγγύτητα των θεών.

Σε άλλα μεγάλα λογοτεχνήματα και φιλοσοφήματα παρουσιάζονται ένα ή περισσότερα από αυτά τα διμερή «στοιχειακά». Ο άνδρας και η γυναίκα αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον μέσα σε αβύσσους ανεπίτρεπτης και, ως εκ τούτου, καταστροφικής ανάγκης στην *Bérénice* του Ρακίνα, στο *Tristan und Isolde* του Βάγκνερ, στο *Partage de midi* του Κλωντέλ (τα τρία πλέον μονιστικά δράματα μετά τον Σοφοκλή). Πουθενά δεν έχει γίνει βαθύτερα συνειδητή η ασυμφιλίωτη εγγύτητα της αγάπης και του μίσους μεταξύ γερόντων και νέων απ' ό,τι στον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ. Ο *Don Carlos* του Σίλλερ, ο *Εχθρός του Λαού* του Ίψεν, η *Saint-Joan* του Σω είναι έξοχες σπουδές των πολέμων ανάμεσα στην συνείδηση και την κοινότητα, ανάμεσα στο εσώτερο φως το ατόμου και τις απαιτήσεις της πραγματικότητας. Κατανόησε άραγε κανείς διεισδυτικότερα από τον Δάντη και τον Προυστ – που είναι τόσο συγγενικοί από αυτήν την άποψη – τους πολλαπλούς τρόπους, με τον οποίους ο κόσμος των νεκρών αγγίζει τον κόσμο των ζωντανών; Ο Ιακώβ παλεύει με τον άγγελο· στα μυθιστορήματα του Ντοστογέφσκι χαρακτήρες όπως ο Σταβρόγκιν, ο Κυρίλλωφ, ο Ιβάν Καραμαζώφ είναι «θεομάχοι», σφιχτοδεμένοι με αγαπητικό μίσος με τον αντίπαλό τους. Ωστόσο, μου φαίνεται, πως μόνο

στην αναμέτρηση Κρέοντα - Αντιγόνης, όπως αρθρώνεται και παρουσιάζεται στο έργο του Σοφοκλή, εκδηλώνεται εξίσου το κάθε ένα από αυτά τα έσχατα ζεύγη.

Εκδηλώνονται, μάλιστα, με τέλεια οικονομία και φυσική λογική. Η διαλεκτική των φύλων, των γενεών, της ιδιωτικής συνείδησης και του δημόσιου αγαθού, της ζωής και του θανάτου, του θνητού και του θείου αναπτύσσεται αβίαστα μέσα από την δραματική κατάσταση. Έτσι, η δομή της σύγκρουσης είναι συγχρόνως οικουμενική και τοπική. Είναι σύμφυτη με το πλαίσιο αναφοράς και, εντούτοις, το υπερβαίνει εξ ολοκλήρου. Τα θεμελιώδη συστατικά της αμφίβολης ανθρωπιάς του ανθρώπου, αμφίβολης διότι πρέπει πάντοτε να ελέγχεται και να προσδιορίζεται εκ νέου μέσω της αναμέτρησής της με τον *άλλον* (*l'autre*), συμπυκνώνονται σε μία μοναδική, συγκεκριμένη σύγκρουση. Αυτή η συμπύκνωση απελευθερώνει τεράστια ενέργεια (η νεώτερη σωματιδιακή φυσική μιλά για «εν-ρήξεις»). Η ώριμη πολιτική αρρενωπότητα του Κρέοντα, η στράτευσή του σε μια ορθολογική εγκοσμιότητα και θεοκρατία – αυτά τα δύο πρόθυμα συμβαδίζουν – ορίζουν μόνο το μισό του δυνατού κόσμου. Το άλλο μισό είναι αυτό που καθορίζεται από την θηλύτητα και την νιότη της Αντιγόνης, από τον «οργανικισμό» και την ιδιωτικότητά της, από τις ενοράσεις του υπερβατικού και την γειτνίασή της με τον θάνατο. Κι αν δεν διαθέταμε παρά μόνο το έργο αυτό στην λογοτεχνία, κι αν δεν διαθέταμε, ίσως, παρά μόνο αυτήν την κεντρική σκηνή, και πάλι θα ήταν ορατά τα βασικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας και της ιστορίας μας, μετά βεβαιότητος, σε ό,τι αφορά την Δύση τουλάχιστον. Επειδή, μάλιστα, η καθεμιά από αυτές τις πέντε θεμελιώδεις αντινομίες, όπως έχω πει, είναι αδιαπραγμάτευτη (όπως και η ανάσα μας ή ο απερίσταλτος πυρήνας της ταυτότητάς μας), για τούτο η συνάντηση Κρέοντος και Αντιγόνης όχι μόνον παραμένει ανεξάντλητη καθ' εαυτήν, δηλαδή υπό την σοφόκλεια διατύπωσή της, αλλά και ικανή να παράγει παραλλαγές μέχρι σήμερα.

Ας εξετάσουμε, συνοπτικά τουλάχιστον, το καθένα ξεχωριστά από αυτά τα αντιτιθέμενα απόλυτα.

Αυτό που εμπεριέχει εν σπέρματι όλα τα δράματα, είναι η συνάντηση ενός άνδρα και μιας γυναίκας. Καμία εμπειρία, της οποίας να έχουμε άμεση γνώση, δεν είναι περισσότερο φορτισμένη με το δυναμικό της σύγκρουσης. Ο άνδρας και η γυναίκα, όντας απαράγραπτα ενωμένοι λόγω της ανθρωπιάς που τους διακρίνει από κάθε άλλη μορφή ζωής, είναι ταυτόχρονα απαράγραπτα διαφορετικοί. Το φάσμα αυτών των διαφορών σχηματίζει, όπως γνωρίζουμε, ένα απαλότατο συνεχές. Σε κάθε ανθρώπινο ον υπάρχουν στοιχεία αρσενικά και θηλυκά (ως εκ τούτου, κάθε συνάντηση, κάθε σύγκρουση αποτελεί επίσης εμφύλιο πόλεμο στους κόλπους του υβριδικού εγώ). Ωστόσο, η πλειονότητα των ανδρών και των γυναικών αποκρυσταλλώνουν την ουσιώδη ανδρική ή γυναικεία ταυτότητά τους σε κάποιο σημείο αυτού του συνεχούς. Αυτή η συγκέντρωση του εν μέρει διχασμένου εγώ στον εαυτό του, αυτή η σύνθεση της ταυτότητας, καθορίζει το χάσμα, πάνω από το οποίο συναντώνται οι δυνάμεις της αγάπης και του μίσους.

Όταν εντοπίζουμε τις πηγές του δυτικού δράματος, οποιασδήποτε θεατρικής τέχνης απανταχού της γης, στην λατρεία, σε μιμητικές τελετές λειτουργικού-πολιτικού χαρακτήρα, επικεντρωνόμαστε σε μιαν όψιμη και τυπική φάση. Η αρχική πηγή του δραματικού έγκειται στο παράδοξο της σύγκρουσης, της αγωνιστικής παρανόησης, στην ίδια την γλώσσα. Οι ρίζες του διαλόγου, χωρίς τον οποίο δράμα δεν μπορεί να υπάρξει, βρίσκονται στην ανακάλυψη ότι ανθρώπινα όντα που χρησιμοποιούν «την ίδια γλώσσα», είναι δυνατόν να εννοούν πράγματα εντελώς διαφορετικά και μάλιστα ασυμβίβαστα μεταξύ τους. Αυτό το παράδοξο των διχαστικών πανομοιοτύπων είναι παρόν σε κάθε ομιλία και ομιλιακό ενέργημα. Εμφανίζεται επίμονα, τόσο μεταξύ των ανδρών, όσο και μεταξύ των γυναικών. Όμως,

στις γλωσσικές ανταλλαγές μεταξύ ανδρών και γυναικών αποκτούν, όντως, τρομερή δύναμη οι αντινομίες στους κόλπους της προς τα έξω συμφωνίας, οι αμοιβαίες παρανοήσεις στους κόλπους της επιφανειακής σαφήνειας. Μάλιστα, όπως ακριβώς οι μεταφραστικές πρακτικές ανάμεσα σε αμοιβαίως ακατανόητα ιδιώματα δραματοποιούν το επικοινωνιακό πρόβλημα στο *εσωτερικό* μιας και της αυτής γλώσσας, έτσι και οι λόγοι που ανταλλάσσονται μεταξύ ανδρών και γυναικών, δραματοποιούν την κομβική ψυχοσωματική διττότητα όλων των γλωσσικών ανταλλαγών. Καθιστούν απτή την δυναμική τής μη επικοινωνίας και την αμοιβαία έλλειψη κατανόησης, που είναι σύμφυτη με την ίδια την πράξη της γλωσσικής έκφρασης. Οι άνδρες και οι γυναίκες χρησιμοποιούν πολύ διαφορετικά τις λέξεις. Όταν αυτές οι χρήσεις τους συναντώνται, τότε ο διάλογος γίνεται διαλεκτική και η έκφραση δράμα. Ο ανδρόγυνος, ο ερμαφρόδιτος όπως τον συλλαμβάνει ο Πλάτων στον μύθο του για την προέλευση των ανθρώπων, αρκεί, απλώς, να μιλά στον εαυτό του/της στην τέλεια ειρήνη και ενάργεια της ταυτολογίας.

Το πλέον συμπυκνωμένο δραματικό *δεδομένο* (*donnée*) της εμπειρίας μας είναι η συνάντηση ενός άνδρα και μιας γυναίκας. Μπορεί να συμβεί στο πιο κοινότοπο περιβάλλον. Αρκεί το κοινό φως της μέρας. Δεν υπάρχει ανάγκη ενδυμασίας: όταν οι άνδρες και οι γυναίκες διατρέχουν τους κινδύνους του διαλόγου, στέκονται γυμνοί ο ένας απέναντι στον άλλον. Τα ανεμοδαρμένα δάση, οι θύελλες, οι εμφανίσεις φαντασμάτων, η βοή του πλήθους και η κλαγγή των μαχών είναι μηδαμινά από την άποψη της έντασης, της συμπιεσμένης ενέργειας (του «θανάσιμου τυλίγματος» της Κλεοπάτρας), εάν τα συγκρίνουμε με έναν άνδρα και μια γυναίκα όρθιους, τελείως ασάλευτους σε ένα δωμάτιο. Ακόμη και μια καρέκλα είναι περιττή. Ή, μάλλον, το ερώτημα μήπως μια καρέκλα εκχυδαΐσει, υποβιβάσει στο επίπεδο του τυχαίου την απόλυτη καθαρότητα της σύγκρουσης, τον κενό χώρο του ασυμβίβαστου ανάμεσα σε έναν άνδρα και μία γυναίκα.

μπορεί το ίδιο να γίνει ο πυρήνας υπέρτατου δράματος (όπως συμβαίνει με την *Bérénice*). Οι μεγάλοι δάσκαλοι και οι υπέρμαχοι της καθαρής τραγωδίας το γνώριζαν ανέκαθεν. Ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα, ο Τίτος και η Βερενίκη, ο Τριστάνος και η Ιζόλδη, ο Ysé και η Mésa του Κλωντέλ παρουσιάζουν το τελεσίδικο της αναμέτρησης μεταξύ ανθρώπων (την θανάσιμα «προσβλητική» οικειότητά μας με την ετερότητα). Οι συναντήσεις ανάμεσα σε αυτούς τους άνδρες και αυτές τις γυναίκες, οι αμεσότητες και η «απομόνωση»[195] των λέξεων που λένε, ψιθυρίζουν, εκτοξεύουν ο ένας *καταπάνω* στον άλλον, μας οδηγούν στην καρδιά της διχασμένης και πολεμικής καταστάσεώς μας. Τούτες οι συναντήσεις, επειδή ακριβώς απεικονίζουν την ενότητα αγάπης και μίσους, την ενότητα της ανάγκης για ένωση του άνδρα με την γυναίκα και των παρορμήσεων προς την αλληλοκαταστροφή που είναι συνυφασμένες με την ανάγκη αυτή, είναι η ουσία του δράματος. Ενσαρκώνουν την μανιχαϊκή σύλληψη της ανθρώπινης ύπαρξης, από την οποία πηγάζουν ο διάλογος και το δράμα.

Ο πλουραλιστικός βιταλισμός του Σαίξπηρ, η βαθιά του προκατάληψη υπέρ του κωμικοτραγικού τείνουν να τυλίγουν τις αναμετρήσεις ανδρών και γυναικών μέσα στο πλούσιο, ετερόκλητο υφάδι της περιβάλλουσας ζωής. Τα πιεστικά πολιτικά πράγματα της Κύπρου, η δύναμη της περικεφαλαίας και της σάλπιγγας κατακλύζουν ακόμη και την φθίνουσα απομόνωση του Οθέλλου και της Δεισδαιμόνας. Τις συνομιλίες του Άμλετ και της Οφηλίας πάντοτε κάποιος τις κρυφακούει. Ο Σαίξπηρ γνωρίζει, θέλει εμείς να γνωρίζουμε και να θυμούμαστε, πως κάποιοι ναυτικοί μετρούν τον μισθό τους ή κάνουν εμετό κάτω από την γέφυρα, την ίδια στιγμή που ο Τριστάνος και η Ιζόλδη πιστεύουν πως έχουν αφανίσει τον κόσμο (η μουσική και το κείμενο του Βάγκνερ, όντως, επιφέρουν αυτόν τον αφανισμό). Αυ-

195. Με την έννοια που έχει η λέξη, λ.χ. στην έκφραση «βάζω κάποιον για τιμωρία στην απομόνωση». (Σ.τ.Μ.)

τή η σαιξπηρική οπτική ενδεχομένως απεικονίζει πιστά την ίδια την οργανική ζωή. Αργότερα, θα συγκροτήσει τα θεμέλια του μυθιστορήματος. Δεν είναι, όμως, σε τελική ανάλυση, η οπτική της απόλυτης τραγωδίας ή μιας τραγικής αντίληψης της συγκρουσιακής φύσης της ανθρώπινης ομιλίας. Ενδέχεται στην ίδια την προσωπικότητα του Σαίξπηρ, παρ' ό,τι εδώ απλώς εικοτολογούμε, το μέρος της γυναίκας και του άνδρα να βρίσκονταν σε τόσο λεπτή ισορροπία, σε τόσο αρμονική αλληλεπίδραση, ώστε να του επέτρεψαν να ενοποιήσει την γλώσσα, να βιώσει την γλώσσα ως ενότητα. Μια τέτοια ενοποίηση είναι αδιανόητη ανάμεσα στον κόσμο των λόγων της Αντιγόνης και τον κόσμο των λόγων του Κρέοντα.

Γνωρίζουμε, δυστυχώς, ελάχιστα πράγματα σχετικά με την θέση της γυναίκας, είτε στην αρχαϊκή είτε στην κλασική ελληνική ευαισθησία[196]. Οι απορριπτικές αποφάνσεις για την πνευματικότητα των γυναικών ή την καταλληλότητά τους για την δημόσια ζωή, που, ανά τους αιώνες, παρατίθενται από τον Αριστοτέλη και τον Θουκυδίδη, είναι ύποπτες, ακριβώς λόγω της υπερβολικής γενικότητάς τους. Το βέβαιο είναι ότι δεν έχουμε καμία ρεαλιστική εποπτεία της ένδον ιστορίας και του χαρακτήρα αφ' ενός μεν των σεξουαλικών κωδίκων, αφ' ετέρου δε των αμοιβαιοτήτων της αντίληψης μεταξύ ανδρών και γυναικών στην αρχαία Ελλάδα. Η διφορούμενη κομβική σπουδαιότητα του ερωτικού, όπως το γνωρίζουμε εμείς, όπως εκδηλώνεται στην τέχνη, την λογοτεχνία, την μουσική και την ηθική επιχειρηματολογία της Δύσης μετά τον πρώιμο Μεσαίωνα, αποτελεί, όπως έχει συχνά παρατηρηθεί, χριστιανικό φαινόμενο. Ο μόνος πρωταρχικός, σπερματικός μύθος που προσέθεσε ο δυτικός άνθρωπος στο βα-

196. Πρβλ. S. B. Pomeroy, «Selected Bibliography on Women in Antiquity», *Arethusa*, vi (1973)· P. E. Slater, The Glory of Hera (Boston, 1968)· S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (New York, 1975)· M. R. Lefkowitz, *Heroines and Hysterics* (London, 1981)· M. R. Lefkowitz and M. B. Fant (edd.), *Women 's Life in Greece and Rome* (London, 1982).

σικό θεματολόγιο των στάσεων ζωής και των παραδοχών που προβάλλονται στην ελληνική μυθολογία, είναι, ακριβώς, ο μύθος του Δον Ζουάν (διότι ο Φάουστ υπολανθάνει στον Προμηθέα). Προσθέστε σε αυτά εκείνο που γνωρίζουμε για την θεατρική πρακτική των Αττικών – το ότι άνδρες υποδύονταν όλους τους γυναικείους ρόλους – και ανακύπτει φυσιολογικά το ερώτημα εάν μπορούμε να επεκτείνουμε στον Σοφοκλή την τραγική κομβική σπουδαιότητα της σεξουαλικής επαφής που αξιωματικά θέτω.

Η απάντηση, κατά την γνώμη μου, δεν είναι μακριά. Στην Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, στις τρεις «Ηλέκτρες» που έχουν διασωθεί, στην Ισμήνη, στην Αντιγόνη, στην Δηιάνειρα του Σοφοκλή, στην Εκάβη, στην Ανδρομάχη, στην Ελένη, στην Φαίδρα, στην Μήδεια, στην Άλκηστη ή στην Αγαύη του Ευριπίδη – για να αναφερθούμε μόνο στα προφανέστερα παραδείγματα – το ελληνικό τραγικό δράμα παρουσιάζει έναν αστερισμό από γυναίκες, απαράμιλλες ως προς την αλήθεια και την ποικιλία τους, να μιλούν και να δρουν. Καμία λογοτεχνία δεν γνωρίζει τολμηρότερες ή πιο συμπονετικές ενοράσεις της γυναικείας κατάστασης. Πώς σχετίζεται αυτό το κατόρθωμα με τις ἐν οἴκῳ και τις ἐν δήμῳ πρακτικές, ποιες ακριβώς συμβάσεις ή προνόμια συνδέονται με την επί σκηνής παράσταση της θηλυκότητας στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα, δεν το γνωρίζουμε. Ενδέχεται να υπάρχει μία αναλογία στο γεγονός ότι ούτε η πραγματική θέση των γυναικών στις σχέσεις εξουσίας της ελισαβετιανής κοινωνίας ούτε το ότι άνδρες υποδύονταν τους γυναικείους ρόλους περιόρισαν το εύρος και την μεγαλοφυΐα του τρόπου, με τον οποίον ο Σαίξπηρ πραγματεύεται τις γυναίκες. Ίσως, όμως, μπορούμε να προχωρήσουμε πιο πέρα.

Δεν αποκλείεται η ελληνική τραγωδία, στον βαθμό τουλάχιστον που την γνωρίζουμε, να ήταν το συγκεκριμένο μέσο, στο οποίο οι γυναίκες (έστω κι αν τις υποδύονταν μεταμφιεσμένοι άνδρες) μπορούσαν να εκδηλώσουν χωρίς περιορισμούς τον

ἐνθουσιασμόν και την ανθρωπιά τους. Ενδέχεται κάλλιστα εκείνα τα στοιχειακά δικαιώματα της θηλυκότητας, ακόμη και τα θηλυκά πρωτεία σε ορισμένες ικανότητες και καταστάσεις, που οι γυναίκες στερούνταν στην καθημερινή ζωή, στους νόμους, στην πλατωνική πολιτική και στην αριστοτελική ταξινόμηση των οργανικών όντων, να ήταν μία από τις παρωθητικές δυνάμεις και τις εκτός των ορίων ελευθεριότητες του ελληνικού δράματος. Εάν αυτή η υπόθεση είναι ορθή, τότε θα μπορούσε να συνδεθεί στενά με το συμπέρασμά μου, ότι η απώτατη προέλευση του δράματος βρίσκεται στην διαλεκτική άνδρα και γυναίκας. Οι τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη διατηρούν την αρχαϊκή τους δύναμη, την επαφή τους με το πρωταρχικό, γιατί σε αυτές οι συναντήσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών φθάνουν ως τις ρίζες της δραματικής μορφής.

Ωστόσο, είτε συμβαίνει αυτό είτε όχι, δεν μπορεί να υπάρχει αμφιβολία για την πληρότητα και την αυθεντία της πραγμάτωσης του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου στην κεντρική σύγκρουση της *Αντιγόνης*.

Σε αυτήν την σκηνή, οι πέντε ειδοποιοί διαφορές του ανθρώπινου ορισμού, στις οποίες έχω αναφερθεί, είναι ρητές, αλλά και υπόρρητες. Αναπτύσσονται, όμως, και σε όλην την διάρκεια του έργου. Οι στίχοι 248, 319 και 375 μας κατευθύνουν προς την ανεξέταστη παραδοχή του Κρέοντα, του Φύλακα και του χορού ότι μόνον ανδρικό χέρι μπορεί να σκόρπισε απαγορευμένο χώμα πάνω στο πτώμα του Πολυνείκη. Εξ ου και αυτή η αίσθηση σκανδάλου, η ψυχολογική κατάπληξη, όταν η Αντιγόνη οδηγείται δέσμια στην σκηνή. Η γραμματική και το νόημα των λόγων του Κρέοντα στους στίχους 484-5[197] προκαλούν αμηχανία στους εκδότες του κειμένου. Η δυσκολία ενδεχομένως προκύπτει ακριβώς από την συμπυκνωμένη σφοδρότητα, με την οποίαν προβάλλει ο Κρέων έναν προσβεβλημένο ανδρισμό. Εάν υπερι-

197. Στ. 484-5: «ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ' ἀνήρ, εἰ ταῦτ' ἀνατεὶ τῇδε κείσεται κράτη».

σχύσει η Αντιγόνη – «εάν», για να ακολουθήσουμε την προτεινόμενη από τον Ντόου ανάγνωση, «αυτές οι πράξεις κείτονται ατιμώρητες» – θα προκύψει διπλή ανατροπή της φυσικής τάξης. Ο Κρέων δεν θα είναι πια άνδρας και, κατά πλήρη έκφραση της λογικής του αμοιβαίου ορισμού, θα έχει γίνει άνδρας η Αντιγόνη. Η λέξη «άνδρας» λέγεται δύο φορές, προσδίδοντας απειλητική συμμετρία στον στίχο 484. Η αρρενωπότητα της πράξης της Αντιγόνης, η αρρενωπότητα των κινδύνων, τους οποίους διέτρεξε, αρρενωπότητα που τίθεται αξιωματικά *a priori* και, κατά συνέπειαν, γίνεται αντιληπτή ως αυτονόητη, τόσο από τον κυβερνήτη της πόλεως, όσο και από τους φρουρούς και τους συμβούλους του, αμφισβητεί εκ βάθρων τον ανδρισμό του Κρέοντα.

Στο κατηγορητήριό του ο Κρέων τονίζει την αχαλίνωτη, νεανική θηλυκότητα της Αντιγόνης. Η Αντιγόνη είναι μια ατίθαση φοραδίτσα που ο αναβάτης πρέπει να υποτάξει (η υπόρρητη μεταφορά των ερωτικών και των εν οίκω σχέσεων εξουσίας είναι σχεδόν κοινός τόπος στην ελληνική λυρική ποίηση). Η λογομαχία του Κρέοντα με την Αντιγόνη κλείνει με την λέξη «γυναίκα» (στ. 525). «Ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή». Αυτή η επιταγή, καθώς και η στιχομυθία ως σύνολο, αποκαλύπτει τρόμους και φόβους ριζωμένους στην ψυχή του Κρέοντα. Από δραματικήν άποψη, αυτός είναι που φοβάται μήπως θεωρηθεί ή γίνει «γυναικείος». Όμως, προσδίδει αξιώσεις καθολικότητας στην κλίμακα αξιών, την οποίαν εκφράζει. Το κέντρο της επιχειρηματολογίας βρίσκεται στο μεγαλειώδες και δύσκολο χωρίο των στίχων 677-80. Η βαρύτητα της ρήσης του Κρέοντα στηρίζεται στους αντίλαλους από ανάλογες αποφθεγματικές ρήσεις, τόσο στην *Ὀρέστεια*, όσο και στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας*. Ο Κρέων δηλώνει στον επιδοκιμάζοντα χορό ότι «εμείς» (πληθυντικός με τον οποίον υποδηλώνει όλους τους άνδρες της πόλεως, όλα τα αρσενικά οποιουδήποτε δεδομένου κοινωνικού οργανισμού), «πρέπει να υπερασπισθούμε την τάξη, πρέπει να υποστηρίξουμε όλα τα μέτρα που παίρνονται προς υποστήριξιν της τάξης». Το να πράξουμε αυτά ισοδυναμεί με το να καταστή-

σουμε απολύτως βέβαιο ότι ο άνδρας δεν πρόκειται, όποιο κι αν είναι το τίμημα, να «υποκύψει σε μια γυναίκα» ή ότι ποτέ «μία γυναίκα δεν θα έχει το πάνω χέρι». *Τοῖς κοσμουμένοις* σημαίνει κατά πάσαν πιθανότητα «τους κανονισμούς», τις «διατάξεις» δια των οποίων ορίζεται και επιβάλλεται η τάξη. Ενδεχομένως αυτή η φράση μπορεί να ερμηνευθεί ότι υποδηλώνει τους άρχοντες, τους ίδιους τους φορείς της τάξης. Αυτό που έχει σημασία είναι η καθολική εμβέλεια και η βαρύτητα του «κοσμικού», όπως εμπεριέχεται στην ίδια την λέξη *κοσμουμένοις*. Εκείνοι που εκφράζουν τις αρχές της κοινωνικής τάξης, εκείνοι που τις ασκούν, εκείνοι που υπακούουν και έτσι τις συντηρούν, βρίσκονται σε αρμονία με τις θεμελιώδεις ιεραρχίες του φυσικού κόσμου. Καθόσον η θηλυκότητα ενσαρκώνει το άμορφο, το νύκτιο και άναρχο, η αξίωση κυριαρχίας από μέρους μιας γυναίκας υπερβαίνει οποιαδήποτε ιδιωτική, τοπική διαφορά. Προκαλεί την έλλογη κοσμολογία, την οποία συμβολίζει η ευνομούμενη *πόλις*. Έπεται ότι είναι απείρως προτιμότερο, ως «φυσικότερο», ως πιο σύμφωνο με τις καταστροφές στις οποίες είναι επιρρεπής η κοσμική και ανθρώπινη τάξη πραγμάτων, «να πέσεις, να χαθείς από χέρι ανδρός» (η στερεότυπη διατύπωση του Κρέοντα είναι ομηρική), παρά να ηττηθείς από μια γυναίκα ή να βρεθείς υπό την εξουσία μιας γυναίκας. Αυτά ακριβώς θα πει ο Πενθεύς στις *Βάκχες*.

Σε αυτό το σημείο η ρητορική του Κρέοντα είναι αναμφίβολα πομπώδης: τον βαρύνουν οι υπερβολές φόβου και απειλής. Ωστόσο είναι προφανής η ευκρινής σοβαρότητα της θέσης του. Αγγίζει χορδές εξίσου βαθιές, που απαιτούν εξίσου στοχασμό με αυτές που θα ακούσουμε αργότερα να πάλλονται με ανάλογο τρόπο στην απολογία του Οδυσσέα υπέρ της τάξης και της ιεραρχίας, στον *Τρωίλον και Χρυσηίδα* του Σαίξπηρ.

Η σφοδρή λογομαχία με τον Αίμονα εντείνει περισσότερο, αλλά επίσης εκχυδαΐζει, την δοξασία του Κρέοντα για αρσενική κυριαρχία. Η σωστή σειρά των στίχων σε αυτήν την στιχομυθία έχει γίνει ανά τους αιώνες αντικείμενο εικασιών και μεταθέ-

σεων[198]. Είναι, όμως, προφανέστατη αυτή η στριγγή επιμονή, με την οποία ο Κρέων αντιπαραθέτει τις ανδρικές στάσεις και υποχρεώσεις προς τις γυναικείες. Σκόπιμα ή από ενστικτώδη ακρίβεια, ο Σοφοκλής εξομοιώνει το λεκτικό του Κρέοντα με το λεκτικό του πολέμου, που είναι η κατ' εξοχήν ανδρική τέχνη. Είναι επαίσχυντο, λέει ο Κρέων στον γιο του, «να κάνεις γυναίκα σύμμαχό σου» στους αγώνες της δημόσιας πολιτικής πράξης. Είναι ασυγχώρητο «να τεθείς υπό τις διαταγές της» (κάπου εκεί, μυστηριωδώς κοντά σε αυτήν την νουθεσία και σε παράλληλα χωρία στην ελληνική πολιτική θεωρία και ιστοριογραφία, βρίσκεται ίσως το παράξενο όνειρο ή εφιάλτης του μύθου των Αμαζόνων). Η συμπαράταξη του Αίμονα με την Αντιγόνη τον καθιστά «υπόδουλο *πράγμα*» – το *δούλευμα*, στον στίχο 744 ή στον στίχο 756, αναλόγως του πού τον τοποθετούν οι εκδότες, είναι γένους ουδετέρου. Το *γυναικὸς ὕστερον* (στ. 746) μεταδίδει ένα διπλό κακούργημα: ο Αίμων έχει παραχωρήσει τα πρωτεία σε μια γυναίκα· τώρα είναι ηθικά, ως υπόσταση, κατώτερος μιας γυναίκας. Ακριβώς ενάντια σε κάθε τέτοια ανατροπή είναι που ο Κρέων είχε επικαλεσθεί τις ιεραρχίες αξιών στον κόσμο. Μέσα από μια τέτοια υποταγή χάνεται η αξιοπρέπεια του ανδρός. «Να μη χρησιμοποιείς καλοπιάσματα με μένα», δηλώνει ο Κρέων, δεν θα με «τουμπάρεις κλαψουρίζοντας». Αυτό το ρήμα είναι πλούσιο σε υποδηλώσεις. Ο Ανακρέων το χρησιμοποιεί για ένα χελιδόνι που «τιτιβίζει». Έχει λεπτούς αλλά έντονους απόηχους ερεθισμένης, δόλιας θηλυκότητας. Ενδέχεται, όντως, να ξαναθυμίζει την προηγούμενη παρομοίωση της Αντιγόνης από τον Φύλακα με ορφανεμένο πουλί. Η ίδια η ομιλία του Αίμονα δεν είναι πλέον, κατά τον Κρέοντα, ανδρική. Προδίδει εκείνην την επιστροφή στις σφαίρες του ζωώδους, των οποίων αποτελεί κατά αινιγματικό τρόπο προέκταση η γυναίκα· αν δε αυτές αφεθούν *ανεξέλεγκτες*, εάν μάλιστα τους επιτραπεί

198. Πρβλ. R. D. Dawe, όπ.π. 109-10.

να κυριαρχήσουν, θα υπονομεύσουν την πόλη *του άνδρα*. Η συνταρακτική αμφισημία αυτού του διαχωρισμού μεταξύ αρσενικής και θηλυκής επικράτειας καθίσταται ωμή στον σαρκασμό του Κρέοντα (εάν πρόκειται για κάτι τέτοιο) στον στίχο 569: κι αν ακόμη χαθεί η Αντιγόνη, ο Αίμων θα βρει «κι αλλού χωράφια για όργωμα». Το άροτρο και η θηλυκή, μητρική γη· η ανδρική βούληση και ο ύπτιος, δεκτικός έρως. Ο Κρέων γνωρίζει πως η ανθρώπινη ζωή έχει και από τα δύο ανάγκη. Όμως, κατ' αυτόν και, όπως έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε, κατά την μεγάλη πλειοψηφία του κοινού του Σοφοκλή, αυτή η λογική της συνύπαρξης είναι λογική σαφούς ανδρικής υπεροχής.

Η στάση της Αντιγόνης είναι απείρως λεπτότερη. Επιπλέον, εξελίσσεται κατά την διάρκεια του δράματος. Η είσοδος της Αντιγόνης στο μόρφωμα των ανδρικών αξιών και καθηκόντων είναι διπλή. Επιτελεί τις ταφικές τελετουργίες για τον αδελφό της Πολυνείκη. Αυτό το έργο είναι, όπως έχουμε δει, παραδοσιακά γυναικείο. Ο Χέγκελ καθιστά την ταφή και το μνημόσυνο των νεκρών, τους οποίους πάντοτε αναφέρει μέσω υποσυνείδητου τρόπον τινά ορισμού, ως «άνδρες» (που έπεσαν στην μάχη;), προσδιοριστικό γνώρισμα των γυναικών. Τα ανακλαστικά ορισμών και αναμονών που λειτουργούν εδώ, φαίνονται βαθιά ριζωμένα: ποια θα ήταν η αντίδρασή μας, εάν η Αντιγόνη απηύθυνε την θανάσιμη πρόκλησή της για λογαριασμό μιας νεκρής αδελφής; Η Αντιγόνη, όμως, δεν ενεργεί μόνον *υπέρ*, δηλαδή προς το συμφέρον, ενός άνδρα (του Πολυνείκη), αλλά *ως άνδρας*, καθόσον η πράξη της είναι πολιτική, δημοσίως αγωνιστική. Η ίδια θα τονίσει ότι δεν είχε άλλη επιλογή. Ο Οιδίπους και οι γιοι του είναι νεκροί. Από αυτό το χαροκαμένο γένος, μόνον η ίδια και η Ισμήνη έχουν απομείνει. Εάν μπορούμε να δώσουμε πίστη στο «χιρκεγκωρικό» χρώμα του αμφισβητούμενου στίχου 941 — η σοφόκλεια Ηλέκτρα βρίσκεται όντως πολύ κοντά στο να προβεί σε ανάλογη χειρονομία – η Αντιγόνη γίνεται όντως *η μόνη* επιζήσασα του οίκου του Λαβδακιδών. Αποτυγχάνοντας

να συστρατευθούν με τις αδελφές τους στο ριψοκίνδυνο εγχείρημα δικαιοσύνης και συγγένειας, η Ισμήνη στην μία περίπτωση, η Χρυσόθεμις στην άλλη, έχουν «αυτοεκμηδενισθεί». Η ύπαρξή τους δεν έχει πλέον νόημα.

Η Αντιγόνη, ενεργώντας υπέρ ενός άνδρα και, υπό την οπτική των επικρατουσών συμβάσεων της κοινωνίας και της πολιτικής, ως άνδρας η ίδια, εκδηλώνει ορισμένα ανδρικά χαρακτηριστικά. Η κατ' επανάληψιν χρήση από την Ισμήνη του ρήματος *φύω*, που παραπέμπει άμεσα στην «φυσική τάξη», δημιουργεί σαφή αντίθεση. Η ίδια είναι «εκ φύσεως» και «ως προς την ίδια της την *φύσιν*» ολότελα θηλυκό ον. Οι φόβοι της Ισμήνης, η έμφασή της στην σωματική αδυναμία μπροστά στο καθήκον, στο οποίο η Αντιγόνη θα ήθελε να την στρατεύσει, οι παρορμήσεις ανεξέταστης συμπάθειας, συμπόνιας και πένθους, στις οποίες ενδίδει η Ισμήνη καθώς επικρέμαται ο όλεθρος, όλα αυτά χαρακτηρίζονται «γυναικεία» στο έργο. Όταν η Αντιγόνη αποδέχεται με υψηλό φρόνημα τον θάνατο, στον στίχο 464, αναφέρεται στον εαυτό της στο αρσενικό γένος. Οι εκδότες επισημαίνουν ότι αυτή η σύνταξη είναι συχνή, όταν πρόκειται για γενικές ή αφηρημένες προτάσεις. Όταν όμως συνεξετάζεται με ανάλογα χωρία τραγωδιών, από την *Μήδεια* του Ευριπίδη για παράδειγμα, η σύνταξη της Αντιγόνης αποκτά συγκεκριμένη σημασία.

Καθώς, όμως, εκτυλίσσεται το έργο και σε μιαν αντίρροπη κίνηση ελεγχόμενου πάθους, η θηλυκότητα της Αντιγόνης βαθαίνει και επιβεβαιώνεται. Κατά την ανάπτυξη αυτή, η δραματική ευαισθησία και η ποίηση του Σοφοκλή είναι απαράμιλλες. Η Αντιγόνη, γενόμενη θύμα, ωριμάζει αποκτώντας ουσιώδη θηλυκότητα. Η λεπτή βαρύτητα αυτού του παραδόξου έγκειται στο εξής: η Αντιγόνη πεθαίνει παρθένος και, επομένως, ανολοκλήρωτη ως προς την σεξουαλική της ταυτότητα, την υπόρρητη τελεολογία του είναι της. Στην διάρκεια του μαρτυρίου και των θρήνων της η Αντιγόνη τονίζει κατ' επανάληψιν αυτήν την σκληρή ανωριμότητα και εκείνο που θα την εμποδίσει να γίνει νύφη και μητέρα, το επιστέ-

γασμα της ύπαρξης μιας γυναίκας. Στους στίχους 915 κ.εξ. γίνεται σχεδόν αφόρητη η ακρίβεια της θρηνωδίας: δεν θρηνεί μόνο τον χαμό της νεαρής ζωής της η Αντιγόνη, θρηνεί τον χαμό όλων εκείνων των μελλοντικών ζωών μέσα της, που μόνο μια γυναίκα μπορεί να γεννήσει. Αν υπάρχει, μέσα στις συμμετρίες της θνητότητας, κάποιο αντίβαρο στον τάφο, αυτό είναι το νυφικό κρεβάτι και το κρεβάτι του τοκετού (συχνότατα ενωμένα στις αναπαραστάσεις και τις μεταφορές). Στο τέταρτο στάσιμο υπάρχει μια παράξενη, ανατρεπτική παρηγορητική νύξη. Ο χορός αναφέρει εγκλήματα που διέπραξαν μητέρες ενάντια στα παιδιά ή τα θετά παιδιά τους. Ίσως η μητρότητα, από μόνη της, να μην αποτελεί εγγύηση αγάπης και ευτυχίας.

Η Αντιγόνη, όμως, δεν μπορεί πια να τα ακούσει αυτά. Έχει πάει προς αυτό που ο αγγελιαφόρος θα χαρακτηρίσει, όταν διηγείται την καταστροφή, ως νυφική παστάδα χωρίς τα δώρα [*ἀκτέριστον... παστάδα* (στ. 1207)]. Η αυτοκτονία της Αντιγόνης έχει διάφορες νοηματικές όψεις. Ενδέχεται, όμως, να υπάρχουν και γυναικείες συμπαραδηλώσεις. Μολονότι και οι άνδρες αυτοκτονούν (δείτε τον Αίαντα του Σοφοκλή), η αρχαία ευαισθησία αποδίδει στην αυτοκτονία μιαν αύρα θηλυκή. Στην *Αντιγόνη* αυτή η σύνδεση ενισχύεται άμεσα από την αυτοκτονία της συζύγου του Κρέοντα, της Ευρυδίκης. Ο ελεύθερα επιλεγμένος θάνατος είναι αρχέγονα θηλυκή απάντηση στην φλύαρη απανθρωπιά ή την αμβλυμένη αντίληψη των ανδρών. Οι συμβολικές αξίες χαρακτηρίζονται, σε όλη την έκταση της παρουσίασης της ατελούς αλλά βαθιάς γυναικείας ταυτότητας της Αντιγόνης, από εξαιρετικά απαιτητική πολυπλοκότητα. Στην χριστιανική τάξη η παρθενογονία θεωρείται ως η ύψιστη εκδήλωση της γυναίκας και ως η ύψιστη τιμή που μπορεί να της τύχει. Στον μύθο της Αντιγόνης, όπως φαίνεται να αντιλήφθηκαν και ο Χέγκελ και ο Κίρκεγκωρ, ο παρθενικός θάνατος οδηγεί, δια του τραγικού παραδόξου, στο χθόνιο κέντρο αυτού που είναι η γυναίκα.

Οι αναμετρήσεις μεταξύ των δύο φύλων είναι, κατ' ουσίαν, αδιαπραγμάτευτες. Το ίδιο ισχύει και μεταξύ των γενεών. Καμία λογοτεχνία δεν κινητοποιεί διεισδυτικότερα την διαπλοκή αγάπης και μίσους, οικειότητας και αποξένωσης μεταξύ νέων και γέρων, γονέως και τέκνου απ' ό,τι η κλασική ελληνική λογοτεχνία (οι μακρινοί κληρονόμοι αυτού του βάθους μέριμνας είναι ο Τουργκένιεφ και ο Ντοστογιέφσκι). Η ανθρωπολογία έχει πολλά να πει γι' αυτήν την ένταση και την σταθερότητα της επίγνωσης, γι' αυτήν την αυτοσυνείδηση σε σχέση με την συγγένεια που σημαδεύει το ελληνικό αίσθημα, τόσο στην αρχαϊκή, όσο και στην κλασική φάση της κοινωνικής οργάνωσης. Ωστόσο, η πανταχού παρουσία, η ιδιαίτερη δύναμη του θέματος των σχέσεων πατέρα-γιου και γιου-πατέρα έχει επίσης ρητή ποιητική προέλευση.

Όσο περισσότερο βιώνει κανείς την λογοτεχνία και τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας, τόσο εντονότερα του δημιουργείται η εντύπωση πως η Ελλάς έχει τις ρίζες της στην εικοστή τέταρτη ραψωδία της *Ιλιάδας*. Δεν υπάρχουν πολλές πρωταρχικές πλευρές της ελληνικής ηθικής, πολιτικής, ρητορικής πρακτικής που να μην αρχίζουν ή να μην βρίσκουν αξεπέραστη φαντασιακή διατύπωση στην νυχτερινή συνάντηση Πριάμου και Αχιλλέα και στην απόδοση του σώματος του Έκτορα στον Πρίαμο. Πολλά από αυτά που γνώριζε και ένιωθε η ελληνική ευαισθησία για την ζωή και τον θάνατο, για την αποδοχή της τραγικής μοίρας και τις αξιώσεις του ελέους, για τα διφορούμενα, ως προς την πρόθεση και την αμοιβαία αναγνώριση, που ενοικούν σε κάθε συνομιλία μεταξύ θνητών, προβάλλονται σε αυτό το αποκορυφούμενο και τέλειο τμήμα του έπους. Στο Ω της *Ιλιάδας* δρουν ήδη εκείνες οι αβεβαιότητες, εκείνα τα θηριώδη ολισθήματα ή οι αυθόρμητες αβρότητες της καρδιάς σε σχέση με τα δίκαια των νεκρών, που έχουν κεντρική θέση στην *Αντιγόνη*.

Πάνω απ' όλα όμως, η ομηρική πραγμάτευση των γηρατειών του Πριάμου και της νιότης του Αχιλλέα, της ανεξάντλητης αλ-

ληλεπίδρασης αγάπης και μίσους ανάμεσα σε δύο πατεράδες, τον Πρίαμο και τον Πηλέα, και δύο γιους, τον Αχιλλέα και τον Έκτορα, είναι αυτή που φαίνεται πως γεννά την ένταση και τον πλούτο παρόμοιων αναμετρήσεων σε όλη την ποίηση και το δράμα των Ελλήνων. Η συνάντηση στην σκηνή του Αχιλλέα φαίνεται να μορφοποιεί την ιδιαίτερα ελληνική αντίληψη του διπλού, αναπόφευκτα αντινομικού χαρακτήρα του γήρατος. Τα γηρατειά θεωρούνται συγχρόνως ευλογία και κατάρα. Το να είσαι γέρος ισοδυναμεί με το να κατέχεις ένα σύμφυτο με την ηλικία δικαίωμα στην τιμή και την υπόληψη εκ μέρους των νεωτέρων (χαρακτηριστικό που συνδέει κάποιους μεσογειακούς κώδικες συμπεριφοράς, μεταξύ των οποίων τον εβραϊκό και τον ελληνικό). Ταυτόχρονα, όμως, σημαίνει πως είσαι αδύναμος, ανάπηρος ως προς την πολιτική δύναμη και την σεξουαλικότητα, πως διατρέχεις μονίμως τον κίνδυνο της κατάρρευσης και του εμπαιγμού (τέτοια υπήρξε, όπως λένε, η περίπτωση του Σοφοκλή σε προχωρημένη ηλικία). Ο θάνατος του Έκτορα, άλλωστε, και η επικείμενη μοίρα του Αχιλλέα, στενά συνυφασμένες μεταξύ τους, συνέβαλαν ίσως στο να δοθεί στην κλασική ελληνική εικόνα της νεότητας η σκιά του θανάτου που την ακολουθεί. Συμβαίνει συχνά, τόσο στην σκέψη, όσο και στην τέχνη των Ελλήνων, να είναι ο θάνατος πιο κοντινός στους νέους παρά στους γέρους, για τους οποίους, κατά κάποιον τρόπο, έχει πάψει πλέον να ενδιαφέρεται. Υπήρξαν πολλές άλλες κοινωνίες και μυθολογίες με νέους πολεμιστές που μέλλουν να πεθάνουν και με πολιτικές θυσίες νέων. Καμία, όμως, δεν ήταν τόσο έντονα ευαισθητοποιημένη, όσο η αρχαία ελληνική, στις συμμετρίες ματαιότητας και δόξας που χαρακτηρίζουν τον θάνατο των νέων. Η νυχτερινή σκηνή, που δίνει στο τέλος της *Ιλιάδας* την αινιγματική αλλά συνεκτική οριστικότητά της, σημαδεύει την συνολική ελληνική αντίληψη του θαύματος και του χαμού των γενεών.

Η εικασία που εκφράζεται στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, ότι «καλύτερα να μην είχες γεννηθεί ή τουλάχιστον ας πέθαινες νέ-

ος και τα γηρατειά είναι ό,τι χειρότερο μπορεί να συμβεί σ' έναν άνθρωπο[199]», είναι πολύ αρχαιότερη από την περίφημη σοφόκλεια διατύπωσή της. Ανάγεται, τουλάχιστον, στον έκτο αιώνα και στον ελεγειακό ποιητή Θέογνι. Ενσαρκώνει, επιπλέον, μόνον ένα στοιχείο, καθ' εαυτό ίσως πολύ όψιμο, του θέματος των σχέσεων μεταξύ νέων και γέρων. Δεν υπάρχουν διεισδυτικότερες μελέτες της σύγκρουσης μεταξύ των γενεών από αυτές που βρίσκουμε στον *Φιλοκτήτη* και στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, πριν από τον Σαίξπηρ και τον Τουργκένιεφ. Αυτά που μπορούμε να συμπεράνουμε από τα αποσπάσματα των χαμένων έργων, υποδηλώνουν ότι τούτο το θέμα είναι κεντρικό και σε άλλα έργα του Σοφοκλή, ανήκει δε σαφώς στον ομηρικό τόνο του ύφους του. Στην *Αντιγόνη* η αντιπαράθεση ανάμεσα στην νεότητα και το γήρας αντλεί ιδιαίτερη ένταση από το γεγονός ότι εμπλέκονται τέσσερα μέρη: από την μια μεριά ο Κρέων και ο χορός των γερόντων, από την άλλη η Αντιγόνη και ο Αίμων.

Και πάλι, δεν γνωρίζουμε τίποτε με βεβαιότητα σχετικά με το τι θεωρούσε το κοινό του Σοφοκλή ως κανονικό, τι υποτίθεται ότι ανέμενε. Πόσο βαρύνει η νιότη της Αντιγόνης, ιδιότητα τόσο στενά συνυφασμένη με την παρθενική θηλυκότητά της, στο γενικό σκάνδαλο της πολιτικής και δημόσιας εξέγερσής της; Άραγε η αθηναϊκή ευαισθησία του πέμπτου αιώνα π.Χ. κατέγραφε ως συγκεκριμένη παράβαση το γεγονός ότι τα έργα και οι λόγοι της Αντιγόνης είναι μιας γυναίκας νέας, σχεδόν παιδιού; Οι στίχοι 471-2 μπορεί να μας οδηγήσουν κοντά στην καρδιά αυτού του συγκρατημένου έργου. Έχοντας ακούσει από την Αντιγόνη την μεγαλειώδη δήλωση αψηφισιάς και προθυμίας για τον θάνατο, ο χορός αντιδρά με ένα δίστιχο το οποίο – ηθελημέ-

199. [Μτφρ. Μ. Γρυπάρης]: «Τό πολύ πιό καλύτερο ἀπ' ὅλα θέ νά 'τανε
νά μήν εἶχε κανείς γεννηθεί,
ἤ μιά ποῦ ἦρθε στό φῶς
νά γυρνᾶ κεῖθ' ὅπου ἦρθε μιάν ὥρα πιό μπρός,
δεύτερο θά 'ταν καί τοῦτο καλό». (Στ.Μ.)

να υποπτευόμαστε – αναχαιτίζει, εμποδίζει την κατανόηση, πολλώ δε μάλλον την μετάφραση. Η Αντιγόνη έχει δείξει πως είναι «το άγριο, άξεστο γέννημα ενός άγριου πατέρα και γεννήτορα». Ο χορός χρησιμοποιεί δύο διαφορετικές λέξεις εκεί που μία μόνο κανονικά θα αρκούσε: *παῖς*, την συνηθισμένη λέξη για το φυσικό τέκνο, και *γέννημα*. Η ιδέα ότι αυτός ο διπλασιασμός προσθέτει συγκίνηση ή ότι κατά κάποιον τρόπο ανταποκρίνεται στις διχασμένες αντιδράσεις του χορού σε άλλα σημεία του δράματος, είναι σχεδόν βέβαιο πως δεν επαρκεί. Ο Οιδίπους είναι συγκλονιστικά παρών στο σημασιολογικό και συγκινησιακό πλαίσιο της μονομαχίας Κρέοντα-Αντιγόνης. Η αντεστραμμένη τάξη των λέξεων σε αυτούς τους δυο στίχους, καθώς και η υπόρρητη διάκριση ανάμεσα στο «γέννημα» και το «παιδί» φαίνονται όντως να υποδηλώνουν την τερατώδη μοναδικότητα της αιμομικτικής γέννησης. Η Αντιγόνη είναι θυγατέρα-αδελφή του Οιδίποδα, καρπός μιας γέννας έξω από τους κανόνες της συγγένειας. Όμως, είναι, επίσης, όπως *ήταν* και προτού επιστρέψει στην Θήβα από το Άργος (στον μύθο) και όπως *θα είναι* στον σοφόκλειο *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῷ*, η πιο «θυγατρική απ' όλες τις θυγατέρες», το πλέον απόλυτο των τέκνων, για έναν γέροντα πατέρα. Εξ ου και η γεμάτη ένταση σύζευξη των δύο όρων. «Το γέννημα είναι άγριο, από τον άγριο πατέρα του κοριτσιού», είναι η ανάγνωση που προτείνει ένας σχολιαστής για την κακοτράχαλη αυτή διατύπωση του Σοφοκλή[200]. Το «άγριο» εδώ είναι απόδοση του *ὠμόν*. Ο χορός χαρακτηρίζει τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη *ὠμούς*. Η λέξη θα επανεμφανισθεί μόνο μία φορά στο έργο, στην σύνθετη λέξη *ὠμηστῶν* (στ. 697). Εδώ αναφέρεται απερίφραστα στα σαρκοβόρα σκυλιά, από τα οποία πρέπει να προστατευθεί το λείψανο του Πολυνείκη. Γιατί, όμως, αυτή η φρικιαστική εσωτερική αναφορά; Μήπως η έμμονη ιδέα της με το πτώμα του Πολυνείκη δεν είναι εντελώς απαλλαγμένη

200. S. Benardete, όπ.π., II, σ. 13.

από ένα πρωτόγονο, νυχτερινό ένστικτο, μακρινό ανάλογο του ενστίκτου των θηρίων που τρώνε σάρκες και ψοφίμια; Είναι τέτοια η σκοτεινή δύναμη αυτών των στίχων του χορού, τόσο χειροπιαστοί οι τρόποι με τους οποίους το λεξιλόγιο και η γραμματική επισύρουν την προσοχή πάνω τους, ώστε είναι δύσκολο να πιστέψουμε, έστω και απλοϊκά, ότι δεν εμπλέκονται εδώ με ανησυχητικό τρόπο οι βαθύτερες ηθικές διαισθήσεις του Σοφοκλή.

Οι πεποιθήσεις του Κρέοντα είναι άκαμπτα πατριαρχικές. Στο οργίλο ξέσπασμα του διαλόγου με τον Αίμονα ο Κρέων επικαλείται όχι μόνο τα έκδηλα δικά του πρεσβεία, αλλά επίσης τα πρεσβεία του χορού. Διερωτώμενος αν είναι πρέπον άνδρες της ηλικίας του να παίρνουν μαθήματα από άνδρες της ηλικίας του Αίμονα, ο Κρέων συμπεριλαμβάνει στην ρητορική του προσβολή τους γέροντες των Θηβών. Η λέξη *τηλικοίδε*, «οι συνομήλικοί μας», συμπεριλαμβάνει, τόσο την πραγματική ηλικία, όσο και την συνακόλουθη πολιτική υπόληψη. Το πλήρες νόημα αποδίδεται καλύτερα με την λέξη «οι άξιοι» (*worthies*). Ο Αίμων υποστηρίζει τα περιορισμένα, αλλά όχι για τούτο και αμελητέα δικαιώματα της νεότητας. Ο χορός υιοθετεί χαρακτηριστικά μπερδεμένη άποψη για την παθιασμένη έξοδο του Αίμονα. Προειδοποιεί, αποφθεγματικά, για την αγριότητα που εξαπολύει ο θυμός στους νέους. Κάποιοι σχολιαστές βρίσκουν εδώ έναν υπαινιγμό για ενδεχόμενη πολιτική εξέγερση, καθοδηγούμενη από τον Αίμονα· άλλοι βλέπουν μια προειδοποιητική νύξη για την αυτοκτονία του νέου. Συμβαίνει, συχνά, στο έπος και το δράμα των Ελλήνων ο θυμός των νέων να είναι αυτοκαταστροφικός, η δε οργή των ηλικιωμένων αυτοπροστατευτική.

Μόνον ένα παιδί εμφανίζεται στο έργο, ο ρόλος του, όμως, ως οδηγού του γέροντα, τυφλού Τειρεσία, είναι καθαρά λειτουργικός (το ζευγάρι αυτό αντικατοπτρίζει με ακρίβεια το ζευγάρι στον *Οιδίποδα Τύραννο*). Όμως το ρητό πεπρωμένο των σχέσεων ανάμεσα στους νέους και τους γέρους κυριαρχεί στο

τελευταίο μέρος της *Αντιγόνης*. Μετά την διπλή αυτοκτονία της Αντιγόνης και του Αίμονα, έρχεται η αναφορά στον προηγούμενο θάνατο του Μεγαρέα. Οι φιλόλογοι επισημαίνουν τα προβλήματα του κειμένου των στίχων 1301-5. Παραμένει, όμως, βασανιστικά αναπάντητο το απλό ερώτημα, πόσοι από τους θεατές του Σοφοκλή ήταν σε θέση να πιάσουν στον αέρα, για να το πούμε έτσι, τον υπαινιγμό στον Μεγαρέα/Μενοικέα. Βασιζόταν άραγε ο δραματουργός στις μυθολογικές γνώσεις ενός μικρού μέρους του κοινού του; Εάν γνωρίζαμε την απάντηση, θα γνωρίζαμε πολύ περισσότερα απ' όσα πράγματι γνωρίζουμε για την ελληνική κλασική τραγωδία. Αυτό που πρέπει να σημειωθεί, αλλά συνήθως παραλείπεται, απ' ό,τι γνωρίζω, στις εκδόσεις και τους σχολιασμούς, είναι η κομβική σπουδαιότητα αυτής της αναφοράς στον Μεγαρέα για το συνολικό σχέδιο του Σοφοκλή, σπουδαιότητα που υπερβαίνει κατά πολύ τα κειμενικά προβλήματα του χωρίου.

Την ώρα της αυτοκτονίας της η Ευρυδίκη επικαλείται τους θανάτους *και των δύο* γιων της. Σύμφωνα με μια πειστική ανάγνωση, λέγει: «οι κλίνες και των δύο γιων μου είναι κενές». Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα εάν ο θρήνος της βασίλισσας αποδίδει στον Κρέοντα την ενοχή για την θυσία ή την αυτοθυσία του Μεγαρέα κατά την μάχη για την Θήβα. Το ζήτημα είναι ασήμαντο. Αυτό που έχει σημασία, αυτό που μπροστά του εκμηδενίζεται κάθε τι άλλο, είναι το επίθετο *παιδοκτόνος*. Ο θάνατος του Αίμονα δεν είναι αποτέλεσμα φρικτού δυστυχήματος – επειδή ο Κρέων φτάνει στον βράχο-τάφο με μια-δυο στιγμές καθυστέρηση – ούτε απορρέει από μια μεμονωμένη περίπτωση τυφλής, εσφαλμένης κρίσης. Είναι στην φύση του άνδρα Κρέοντα, στην φύση των σχέσεων εξουσίας και των αξιών που αυτός διακηρύσσει και ενσαρκώνει, το να επιφέρει τον βίαιο θάνατο των γιων του. Ερχόμαστε αντιμέτωποι – και αυτό είναι το ίδιο το κλειδί του ισορροπημένου τρόπου, με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Σοφοκλής την μοιραία ελευθερία της ανθρώπινης πράξης

– με ένα ρυθμιστικό κανόνα. Ο Κρέων ανήκει σε εκείνον τον ανθρώπινο τύπο, που, πάντοτε και αναγκαστικά, θα θυσιάζει την ζωή των γιων του σε ό,τι ο ίδιος θεωρεί πως είναι – σε ό,τι ενδεχομένως είναι, σε ό,τι πράγματι είναι, στην περίπτωση του Μεγαρέα – τα υψηλότερα ιδεώδη της διατήρησης της πόλης και της πολιτικής. Η αυτοθυσία του Μεγαρέα και η αποδοχή της από τον Κρέοντα ή, ενδεχομένως, η ενεργός συμμετοχή του σε αυτήν σήμαινε σωτηρία για την πολιορκημένη πόλη (λάβετε υπόψη σας το δίλημμα του Αγαμέμνονα στην Αυλίδα). Η καταδίκη της Αντιγόνης και ο θάνατος του Αίμονα, που αθέλητα προκάλεσε αυτή η πράξη, απορρέουν από μιαν απόλυτη αντίληψη της κυριαρχίας του νόμου και την πατριωτική ευσέβεια, που τιμά τον ήρωα προστάτη και ατιμάζει τον επιτιθέμενο προδότη.

Ωστόσο, το κίνητρο, είτε έγκυρο είναι είτε αυταπάτη, ξεθωριάζει μπροστά στην ιδιαίτερη «παιδοκτόνο» φύση του ανδρός. Είναι *ο Κρέων παιδοκτόνος*. Και εφόσον έτσι έχουν τα πράγματα, ο Σοφοκλής δεν θα μας επιτρέψει να εντοπίσουμε το νόημα του έργου ή τον φόβο που εγείρει σε καμία ιδιαίτερη διαδοχή συμβάντων, οφειλόμενη στο ανθρώπινο σφάλμα ή την μοχθηρία των θεών. Με την αναφορά της Ευρυδίκης στον Μεγαρέα οι συνέπειες της καθολικότητας μας επιβάλλονται. Ο Κρέων είναι από εκείνους τους ανθρώπους που γερνούν, που συγκεντρώνουν τα μέσα της πολιτικής κυριαρχίας στο γηραλέο χέρι τους, χάρις στην ικανότητά τους να στέλνουν τους νέους στον θάνατο. Η μοναχική κραυγή του Κρέοντα στον στίχο 1300, «ω, παιδί μου», είναι συγχρόνως ωμή και άδεια. Ανήκει στην φύση, στον *δαίμονα* της επιβίωσης γέρων ανθρώπων σαν τον Κρέοντα να θυσιάζουν τα σώματα των νέων σε πολιτικές και στρατηγικές αφαιρέσεις. Αυτή είναι η ακριβής έννοια, υπό την οποία μπορεί το διάταγμα του Κρέοντα κατά του πτώματος του Πολυνείκη να γίνει κατανοητό ως κάτι κεντρικής σημασίας για το είναι του και ως κάτι που υπερβαίνει κατά πολύ τα άμεσα ανακλαστικά ψυχολογίας ή τακτικής. Αυτό το διάταγμα συμβολίζει και προοικονομεί

καθ' ύλην με ακρίβεια τις ανθρωποκτόνες αφαιρέσεις, με τις οποίες θα τιμωρήσει ο Κρέων την Αντιγόνη και τον Αίμονα. Ελάχιστες σελίδες της λογοτεχνίας ή της ηθικής και πολιτικής φιλοσοφίας μας διδάσκουν τόσα πολλά για την ιστορία μας, για τους τρόπους, με τους οποίους τα γεροντια που διευθύνουν τα κράτη και διοικούν τους στρατούς, στέλνουν ανά τους αιώνες τους νέους στον τάφο.

Θα ήταν μάταιο να πιστέψει κανείς ότι θα μπορούσε να προσθέσει οτιδήποτε καινούριο στα σχόλια για την σύγκρουση ανάμεσα στην συνείδηση και το κράτος στην *Αντιγόνη*. Έχουμε δει σε όλη την έκταση αυτής εδώ της μελέτης ότι η εν λόγω σύγκρουση, όπως «επινοήθηκε» ή διατυπώθηκε από τον Σοφοκλή, είναι *Leitmotiv* της φιλοσοφίας, της πολιτικής θεωρίας, της νομολογίας, της ηθικής και της ποιητικής στην Δύση. Πέρα από οποιονδήποτε άλλον παράγοντα, η απεριόριστη πληρότητα και η βαθύτητα της σημασίας στην διαμάχη Αντιγόνης-Κρέοντα είναι αυτή που έδωσε στο έργο την άμεση και διαρκή φυσιογνωμία του. Οι στίχοι 450 κ.ε. αποτελούν τμήμα του κανόνα της αντίληψής μας για το άτομο και την κοινωνία στην Δύση. Στον βαθμό που ο άνθρωπος είναι «ζώο πολιτικό» – σύλληψη και αυτή ελληνική – στους στίχους αυτούς ενηλικιώνεται. Κάθε κειμενικό, ιστορικό και εννοιολογικό στοιχείο της απάντησης της Αντιγόνης στον Κρέοντα έχει γίνει αντικείμενο εξαντλητικής έρευνας και συζήτησης. Έχουμε δει τα ποικίλα σε μέγεθος ηθικά, αλλά και μεταφυσικά, οικοδομήματα, που έχουν εγερθεί πάνω στην προβληματική σύνταξη και στίξη των πρώτων λέξεων της Αντιγόνης. Ωστόσο, κάθε στίχος του λόγου της και του διαλόγου της με τον Κρέοντα προκαλεί, και έχει συχνά δεχθεί, εξίσου πλούσιες ερμηνευτικές εκδοχές.

Αυτό που θέλω να υπογραμμίσω είναι απλώς το εξής: αυτός ο περίφημος διάλογος (υπάρχει άραγε λεκτική σύγκρουση εγγενώς συναρπαστικότερη και βαρύτερη σε συνέπειες, σε οποιαδή-

ποτε λογοτεχνία;) είναι στην πραγματικότητα *διάλογος κωφών* (dialogue des sourds). Καμία νοηματική επικοινωνία δεν πραγματοποιείται. Οι ερωτήσεις του Κρέοντα και οι απαντήσεις της Αντιγόνης ανήκουν τόσο αποκλειστικά στο ιδιαίτερο σύμπαν του καθενός από τους δύο συνομιλητές, είναι τόσο απόλυτα συνδεδεμένες με τον αντίστοιχο σημασιακό κώδικά τους και την ιδιαίτερη οπτική του καθενός, ώστε δεν υπάρχει καμία ανταλλαγή. Η γλώσσα του Κρέοντα είναι η γλώσσα της χρονικότητας. Η Αντιγόνη μιλά, ή μάλλον πασχίζει να μιλήσει, όπως κανείς άλλος ομιλητής, ίσως, πριν από το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, μέσα από την αιωνιότητα. Και αυτή η απόπειρα εγείρει το ερώτημα: μπορεί ένας κατανοητός λόγος να κείται εκτός του χρόνου;

Ούτε η μετάφραση μπορεί να αποδώσει, ούτε το σχόλιο να οριοθετήσει, το δίκτυο διακρίσεων και γειτνιάσεων που περικλείει τους ελληνικούς όρους *Θέμις*, *Δίκη* και *νόμος*. Η αβασάνιστη και πρόχειρη ταύτιση με τις λέξεις «ορθό», «δικαιοσύνη», «νομοθεσία» όχι μόνο χάνει την αεικίνητη ζωή του νοήματος στην καθεμιά από αυτές τις θεμελιώδεις ελληνικές λέξεις, αλλά και αποτυγχάνει τελείως να μεταφράσει την αλληλεπίδραση (στην περίπτωση, τόσο της Θέμιδος, όσο και της *Δίκης*) ανάμεσα σε πραγματολογικές ή αφηρημένα νομικιστικές συμπαραδηλώσεις από την μια μεριά, και σε αρχαϊκές αλλά ενεργές δυνάμεις του υπερφυσικού από την άλλη. Οι γύψινες ή και μαρμάρινες αλληγορίες και τα αγάλματα των δικαστηρίων μας δεν μεταδίδουν καμιάν αντίστοιχη αίσθηση υπερβατικής και, ενίοτε, δαιμονικής ενσάρκωσης. Και όμως, ο κόσμος του Κρέοντα και ο κόσμος της Αντιγόνης συγκρούονται ακριβώς μέσα στο έντονα ενεργοποιημένο πεδίο αξιών και εφαρμογών, που καλύπτεται, οριοθετείται από αυτούς τους τρεις όρους[201].

Από γλωσσολογική άποψη, η *Θέμις* είναι, ίσως, η αρχαιότερη

201. Υπάρχει εδώ εκτεταμένη γραμματεία. Με βοήθησαν ιδιαιτέρως τα εξής: R. Hirzel, *Themis. Dike und Verwandtes* (Leipzig, 1907)· M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy* (Oxford, 1956)· J. de Romilly, *La Loi dans*

και τοπικής, αρχικά, εμβέλειας (στην βόρεια Ελλάδα;). Στον Όμηρο και στον Ησίοδο η «θεά μέσα σε αυτήν την λέξη» εξαγγέλλει την παραδοσιακή, κληρονομημένη, ορθή τάξη πραγμάτων και υπεραμύνεται αυτής. Φαίνεται πως αντιπροσωπεύει μια πρωταρχική χάρη στον ουρανό και την γη. Οι ποιητές και οι μυθογράφοι αφήνουν καθαρά να εννοηθεί ότι η Θέμις έχει στενούς δεσμούς με εκείνες τις αρχαιότατες, τρομερές και εγγενώς διφορούμενες ενσαρκωμένες έννοιες, που είναι γνωστές ως Έρις («σφοδρή μάχη»), Νέμεσις και *Ἀνάγκη* («αναγκαιότητα»). Η *Θέμις* φαίνεται πως ανήκει σε επίπεδα προσωποποίησης αρχαιότερα από το πάνθεον των Ολυμπίων. Την *Δίκη*, όμως, είναι που συνήθως χαρακτηρίζουν «παιδί του Χρόνου» οι επικοί ποιητές, οι μυθογράφοι και οι δραματουργοί. Γι' άλλη μια φορά, η μετάφραση αδυνατεί να αποδώσει το δυναμικό εύρος του όρου και τις εικόνες που ενυπάρχουν σε αυτόν. Δίκη είναι η «έμψυχη Δικαιοσύνη», αλλά και ό,τι συγκροτεί τον στόχο και την αρχή της διαδικασίας απονομής δικαίου αυτής καθαυτήν. Από συμβολική και εικονογραφική άποψη, οι δεσμοί αυτών των μορφών με το θέμα της Αντιγόνης είναι άμεσοι. Η Δίκη παριστάνεται συχνά στις ταφικές υδρίες με μορφή νεαρής παρθένας, σε στάση σοβαρή, αν όχι αγριωπή. Και αυτό γιατί είναι οικείο πρόσωπο του Άδη και μεριμνά, σε πολυάριθμες αναπαραστάσεις και αναφορές, για την δίκαιη μεταχείριση των νεκρών. Ο *νόμος* φαίνεται να είναι ο πλέον κοσμικός από τους όρους αυτής της τριάδας. Οι σχέσεις του με την θεϊκή ή την απόλυτη τάξη δεν είναι αυτονόητα ουσιώδεις ή μεταφορικές. Οι σχέσεις αυτές χρειάζεται να τεκμηριωθούν. Ενδέχεται, κάλλιστα, ο «νόμος» να είναι η έκφραση, στο επίπεδο των θνητών και του κόσμου, της κοσμολογίας της τάξης και της δέουσας πορείας των πραγμάτων που βρίσκονται στην φύλαξη της *Θέμιδος*. Η *Δίκη* μπορεί να θεωρηθεί ότι πρυτανεύει και εκπληρώνεται, λιγότερο ή περισσότερο

la pensée grecque (Paris, 1971), 26-34· E. A. Havelock, *The Greek Concept of Justice* (Harvard University Press, 1978).

στην εντέλεια, στους *νόμους* που θέτουν και ασκούν οι δίκαιοι, νομοταγείς άνθρωποι. Ένας τέτοιος, όμως, «εκτριγωνισμός» υποστέλλει και εκχυδαΐζει αυτό που πρέπει να ήταν, αν κρίνουμε από τα κείμενα των Ελλήνων διανοητών και ποιητών, η προβληματική λεπτολογία των τριών αυτών νοηματικών μορφωμάτων και ο πλούτος των μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων.

Η *Θέμις* είναι εμφανώς αισχύλεια λέξη. Όταν χρησιμοποιείται στους στίχους 880 και 1259 της *Αντιγόνης*, έχει κάπως ωχρή και τυπική όψη (κάτι σαν την σύγχρονη έκφραση «αν είναι σωστό» [«if it is right»] να πω ή να κάνω το και το). Η πολεμική Κρέοντα-Αντιγόνης επικεντρώνεται σαφώς στην *Δίκην* και στον *νόμον*. Η βαρύτητα της πρόκλησης των στίχων 450 κ.ε. οφείλεται, κατά μέγα μέρος, στον μετασχηματισμό που επιφέρει η Αντιγόνη στην έννοια του νόμου, όπως την χρησιμοποιεί ο Κρέων, και στην ισοδυναμία που προβάλλει εκείνη ανάμεσα στην υποχθόνια αυθεντία της *Δίκης* και στην σφαίρα του νόμου που ισχύει μεταξύ των θνητών στην *πόλιν*. Η Αντιγόνη, όπως γνωρίζουμε, συνάπτει στην *δική της* χρήση της λέξης *νόμιμα* τα περίφημα επίθετα «ἄγραπτα» και «αδιάσειστα/αμετάκλητα» (*ἀσφαλῆ*). Μια τέτοια χρήση έχει, ίσως, κάποιαν απόχρωση αρχαίας αυθεντίας. Σε ένα απόσπασμα του Ηρακλείτου, αν βέβαια η μετάφραση είναι καθόλου ενδεικτική, ο νόμος ισχύει ως τέτοιος μόνον εάν είναι εναρμονισμένος με την θεϊκή αρχή, μόνον εάν μοιράζεται με την θεία τάξη το αυτονόητο της αιώνιας ευθύτητας. Αλλού, οι συμπαραδηλώσεις είναι λιγότερο ξεκάθαρες. Στον *Πρωταγόρα* 337d, χωρίο στο οποίο αναφέρονται σχεδόν πάντοτε οι μελετητές, όταν σχολιάζουν τους «άγραφους νόμους» της Αντιγόνης, ο *νόμος* γίνεται αντιληπτός σαν να ήταν όργανο του Κρέοντα, δηλαδή ως εν δυνάμει «δεσπότης της ανθρωπότητας», καθώς και ως δύναμη που μπορεί να ασκήσει βία στην *φύσιν*. Όμως στους *Νόμους*, όταν ο Πλάτων χρησιμοποιεί την έκφραση *πάτριοι νόμοι*, δίνει στην έννοια του δημόσιου νόμου εξ ολοκλήρου θετική έννοια. Υπάρχουν νόμοι, που πρέπει να εμψυχώνουν και να κα-

θορίζουν το πραγματικό πνεύμα της πολιτικής ύπαρξης και της ώριμης διαγωγής και, όντως, επιτελούν αυτό το έργο. Στα συμφραζόμενα αποσαφηνίζεται ότι αυτοί οι νόμοι μπορούν να εκδίδονται από τους κατόχους της υπεύθυνης εξουσίας, ο δε εν χρόνω και γραπτός χαρακτήρας τους δεν θίγει επ' ουδενί λόγω την αξία τους.

Όταν ο Αριστοτέλης, με την σειρά του, παραθέτει την Αντιγόνη στην *Ρητορική*, αλλάζει τα λόγια της προς την κατεύθυνση αυτού που επρόκειτο να γίνει η όλη διδασκαλία και η πολιτική του «φυσικού νόμου». Ο Αριστοτέλης, γεφυρώνοντας το ίδιο χάσμα που είχε ανοιχτεί στον *Πρωταγόρα*, ταυτίζει τα *ἄγραπτα νόμιμα* της Αντιγόνης με εκείνους τους «νόμους της φύσης» ή «φυσικούς νόμους», που διέπουν κάθε πολιτισμένη κοινωνία. Η Αντιγόνη, όμως, δεν συναρτά το πραγματικό κύρος και τον αιώνιο χαρακτήρα του νόμου με την *φύσιν*, αλλά με την *Δίκην*. Για την ακρίβεια, το εξαρτά από την «φύση», αλλά με πολύ ιδιαίτερο και άχρονο νόημα. Με άλλα λόγια: μόνον όταν η φύση απελευθερωθεί από τον κίνδυνο του χρόνου και της αλλαγής μπορεί ο *νόμος*, υπό την άμεση επιστασία της *Δίκης*, να εισέλθει στο βασίλειο της απόλυτης δικαιοσύνης, που είναι το βασίλειο της *Θέμιδος*. Θέτουμε, όμως, το εξής ερώτημα (μαζί με τον Κρέοντα, τρόπον τινά): άραγε μπορεί να υπάρξει τέτοια εκ νέου είσοδος της ανθρώπινης ύπαρξης στην χρονική τάξη ή είναι δυνατή μόνο στον θάνατο;

Ο χρόνος είναι, πράγματι, ουσιώδης παράγοντας. Στην καταστροφή που κλείνει την δράση του έργου, ο Κρέων, όπως προλέγει ο Τειρεσίας, θα αποπειραθεί μάταια να κάνει αγώνα δρόμου με τον χρόνο. Η Αντιγόνη, που έχει αναλάβει τον ρόλο της κατηγόρου του Κρέοντα, διακηρύσσει ότι κανένα εν χρόνω διάταγμα δεν μπορεί να υπερισχύσει νόμων απείρως αρχαιοτέρων από τις ηθελημένες ανθρώπινες μεσολαβήσεις (όπως η γραφή). Θέτει αξιωματικά μια «φυσική αιωνιότητα», της οποίας η *Δίκη* είναι η επιστάτρια. Δεν ορρωδεί μπροστά στο αντινομικό συμπέρασμα ότι αυτό που εγγυάται την άχρονη, αναλλοίωτη νομι-

μότητα των «άγραφων νόμων», είναι η καθαγιασμένη θέση του νεκρού. Η Αντιγόνη στην μεγάλη της σύγκρουση με τον Κρέοντα δεν μνημονεύει καθόλου το όνομα του Πολυνείκη. Το όνομα ενός άνδρα, όσο άμεσα κι αν εμπλέκεται στην υπόθεσή της, ανήκει στην επικράτεια του χώρου και των περιστάσεων. Η ανωνυμία, σε αυτό το σημείο της πρόκλησης και της απολογίας της, αποτελεί τακτική καθολίκευσης. Πολλοί έχουν ρωτήσει: *εάν* αυτοί οι «νόμοι», τους οποίους επικαλείται η Αντιγόνη, έχουν έκδηλη καθολικότητα και αιωνιότητα, γιατί να μην έχουν εντυπωθεί και στον Κρέοντα και στον χορό με την ίδια προφάνεια, όπως και στην ίδια;

Η απάντηση είναι ότι για την Αντιγόνη η *πόλις* και η κατηγορία του ιστορικού – μιας έλλογα οργανωμένης και τιθασευμένης χρονικότητας – έχουν εισβάλει, άσχετες και κατόπιν καταστροφικές, σε ένα επίπεδο του Είναι που μπορούμε να ονομάσουμε «οικογενειακό», «χθόνιο» και «κυκλικό», όπου ο άνθρωπος ήταν κυριολεκτικά σαν στο σπίτι του εντός της αχρονικότητας. Μια τέτοια «οικειότητα», πριν ή έξω από την ιστορία, καθιστά την *φιλίαν*, την «αγαπητική αμεσότητα», την «δίχως ερωτήματα φροντίδα» κανόνα των ανθρώπινων σχέσεων. Με αυτό το καθορισμένο νόημα είναι «φυσικοί νόμοι» οι άγραφοι νόμοι της τρυφερής στοργής, τους οποίους παραθέτει η Αντιγόνη και τους οποίους θέτει υπό την διπλή αιγίδα του Ολυμπίου Διός και της χθονίας *Δίκης*. Ενσαρκώνουν μια προσταγή ανθρωπιάς, την οποία μοιράζονταν οι άνδρες και οι γυναίκες, προτού εισέλθουν στις μεταλλάξεις, τις παροδικές αυταπάτες, τα διχαστικά πειράματα ενός ιστορικού και πολιτικού συστήματος.

Ο Κρέων δεν απαντά και δεν μπορεί να απαντήσει. Κι αυτό γιατί ο χρόνος ούτε απαντά στην αιωνιότητα ούτε ανταλλάσσει λόγια με αυτήν. Δεν υπάρχει καμία δυνατότητα καρποφόρου διαλόγου μεταξύ μιας ηθικής συνείδησης που προϋποθέτει άχρονες (καντιανές) ηθικές προσταγές και της ηθικότητας του κράτους, που πρέπει, εξ ειλικρινούς ορισμού, να είναι εν χρόνω.

Η όλη δύναμη της εγελιανής αναθεώρησης της σοφόκλειας *Αντιγόνης* έγκειται στην απόπειρα του Χέγκελ να αποκαταστήσει αυτή την ανισορροπία και να κατορθώσει αυτήν την μορφή διαλόγου, που είναι γνωστή ως διαλεκτική. Ο Χέγκελ είναι αποφασισμένος να αποδώσει στην αναγκαία χρονικότητα της πολιτικής τα δίκαιά της – το δικαίωμά της για αιωνιότητα.

Καμία τέτοια ισορροπία δεν εδραιώνεται στο έργο. Καθώς προχωρεί ο διάλογος της μη επικοινωνίας, η άρνηση της χρονικότητας εκ μέρους της Αντιγόνης – η οποία αρνείται να «εγχρονισθεί» – καθίσταται ακόμη σαφέστερη και αυτοκαταστροφικότερη. Η ποινή του θανάτου, που της επιβάλλει ο Κρέων, της είναι αδιάφορη. Η ποινή ανήκει αποκλειστικά στην δουλική σφαίρα του εγκόσμιου χρόνου. Είναι άκυρη, υπό την ίδιαν ακριβώς έννοια υπό την οποία είναι άκυρο το στενά συνδεδεμένο διάταγμα του Κρέοντα για το λείψανο του Πολυνείκη. Ο θάνατος της Αντιγόνης *δεν* είναι ο θάνατος που αποφασίζει και διατάσσει ο Κρέων – διάκριση που η χαϊντεγκεριανή διδασκαλία της υπαρξιακής εξατομίκευσης του θανάτου μας βοηθά να αποσαφηνίσουμε. Ο θάνατος που η Αντιγόνη επιλέγει ελεύθερα και ενσυνείδητα, έχει νοηματικούς άξονες που υπερβαίνουν εξ ολοκλήρου την βούληση ή την κατανόηση του Κρέοντα. Η Αντιγόνη του έργου του Σοφοκλή είναι, τρόπον τινά, η νέα γυναίκα που είχε διδαχθεί στον Κολωνό ότι μόνον η πλήρης αποδοχή του θανάτου μπορεί να αποφέρει στον θνητό μονιμότητα (lastingness) (ο αρχαιοπινής όρος «διάρκεια» [«durance»] θα ήταν ακριβέστερος). Δεν έχει ιδέα, αλλά και θα απαρνιόταν κάθε ιδέα, εκείνης της άλλης αιωνιότητας ή αναστολής του χρόνου, που είναι παρούσα με δυναμικό τρόπο στην ζωή των θεσμών και συνδέει τις διαδοχικές γενεές εντός και χάριν της εξελισσόμενης *πόλεως* (ένας πολύ καλύτερος αντίπαλος από τον Κρέοντα θα ήταν ο Έντμουντ Μπερκ). Ακούγοντας την Αντιγόνη, ακούμε τον πρωτογενή γυναικείο κόσμο, που καταγράφεται, με νεωτερική μορφή, στο μυθιστόρημα *Il giorno del giudizio* του Σαλβατόρε Σάττα

(Salvatore Satta). Είναι ένας κόσμος έξω από τον πολιτικό χρόνο, στον οποίον οι ανύπαντροι και οι άτεκνοι αισθάνονται, μυστηριωδώς, σαν στο σπίτι τους.

Η παρουσίαση της αναρχικής νομιμοφροσύνης της Αντιγόνης στους στίχους 450 κ.ε. είναι απαράμιλλη. Ωστόσο, η αμφισβήτηση της χρονικότητας, στην οποία μας ωθεί το κείμενο, κάθε άλλο παρά περιορίζεται από την ευγλωττία και τον ηρωισμό της Αντιγόνης.

Η λεπτότητα, η μετρική ποικιλία των λυρικών τρόπων που είχε στην διάθεσή του ο τραγικός χορός, ιδιαίτερα μέσα σε αυτό το μουσικό και χορογραφικό σύνολο που είναι πλέον χαμένο για μας, μπορούσαν να μεταθέσουν, να χρωματίσουν, να εμπλουτίσουν την διαλογική επιχειρηματολογία του έργου (ή, όπως, όντως, συμβαίνει στην *Ὀρέστεια*, θα δημιουργούσαν ένα εξαιρετικά περίπλοκο «έργο μέσα στο έργο»). Με τον χορό περνούμε από την φανερή ρητορεία της δραματικής αγόρευσης και της στιχομυθίας, από την χρονική ευθύτητα της αφήγησης, σε ένα ιδίωμα πιο «εικονιστικό», μεταφορικό και αντιστικτικό. Αυτός είναι ο τρόπος, με τον οποίον τα μείζονα χορικά των σωζόμενων ελληνικών τραγωδιών θέτουν σε κίνηση τα θεμελιωδώς ανεπίκριτα ζητήματα της ανθρώπινης κατάστασης. Εκτός από τον λόγο, η μουσική και η όρχηση συγκρατούν, μολονότι χωρίς να επιλύουν, τα αντίρροπα ρεύματα του μύθου. Στον χορό ανοίγονται οι δυνατότητες, τόσο να μιλάει ενωμένος, όσο και να επιλέξει τον διάλογο μέσα από την εσωτερική διαίρεση των χορευτών σε ημιχόρια, επιλογή που παρουσιάζεται ως διαδοχή στροφών και αντιστροφών. Ο χορός, συνεπώς, μπορεί να είναι οικονομικότερος από άποψη βαθύτητας από ό,τι οποιοδήποτε άλλο γνωστό ποιητικό - δραματικό όργανο.

Η πρόταση, το ερώτημα ή το σχόλιο του χορού, η εκδήλωση της έκστασης ή της αγωνίας, εκφραζόμενα με την φωνή, την μίμηση, το τραγούδι και την όρχηση, επιστρατεύουν ολόκληρο το φάσμα της πνευματικής και σωματικής έκφρασης. Επιτυγχάνουν

μια σημειωτική ολότητα. Επομένως, ακριβώς στην πάροδο και στα πέντε στάσιμα της *Αντιγόνης* είναι που γίνεται πιεστικότερη η αβεβαιότητα ως προς τα ζητήματα της συνείδησης και του κράτους, του ατόμου και της *πόλεως*, της φύσης και της ιστορίας. Αν υπάρχουν κάποιες σοφόκλειες προκαταλήψεις υπέρ του τάδε ή του δείνα πράγματος, θα τις βρούμε στις σκέψεις που τραγουδά και χορεύει ο χορός.

Μια σημαντική διάκριση αρχίζει να διαφαίνεται στην λαμπρή αναστάτωση του χορού, όταν ανακαλεί – σχεδόν μιμείται, θα έλεγε κανείς – την μάχη των Θηβών. Η περίφημη παρομοίωση του αετού με το στριγγό κρώξιμο, που εφορμά στις πύλες της πόλης, ο τελετουργικός όγκος των μέχρι θανάτου μονομαχιών ανάμεσα στους επτά επιτιθέμενους και τους επτά υπερασπιστές, δίνουν στην αφήγηση αυτής της πάλης εσκεμμένα απάνθρωπη χροιά. Η λεπτή μεθόδευση, στους στίχους 131 κ.ε., όπου ο χορός υπαινίσσεται, χωρίς να κατονομάζει, τον γίγαντα Καπανέα, επιτείνει την αίσθηση μιας υπεράνθρωπης, αλλά και πρωτόγονης, σχεδόν θηριώδους, εφόδου. Η μάχη για την Θήβα είναι στ' αλήθεια «γιγαντομαχία». Ο ασθμαίνων αναπαιστικός ρυθμός, η άγρια ποίηση της γλώσσας των πουλιών, της φωτιάς, του μίσους που μαίνεται σαν καταιγίδα, μαζί με την μιμητική σφοδρότητα, που, φανταζόμαστε, πρέπει να είχαν οι κινήσεις του χορού, τοποθετούν το όλο επεισόδιο στην ζώνη του μισοσκότα-δου, που βρίσκεται έξω, πριν από τον πολιτικό ορθό λόγο. Ο κόσμος των *Έπτά ἐπί Θήβας*, όπως καθρεφτίζεται στην σοφόκλεια πάροδο, είναι ο κόσμος των Τιτάνων και των ημιθέων, των θαυμάτων και των τεράτων.

Ωστόσο, και πριν ακόμη από την είσοδο του Κρέοντα, η ωδή μετατονίζεται και περνά σε ιστορική και πολιτική κλίμακα. Η *Νίκη*, η θεά της νίκης, είναι σαφώς πολιτικό έμβλημα, καθώς και παρουσία μέσα στην πόλη. Η «πολυάρματη Θήβα» είναι, αναμφίβολα, επική στερεότυπη έκφραση, αλλά υποδηλώνει, επίσης, τα υλικά μέσα του συνηθισμένου πολέμου. Καθώς πλησιάζει ο

Κρέων, ο κορυφαίος του χορού χρησιμοποιεί δυο φορές το επίθετο «νέος». Ένας «νέος βασιλεύς» εισέρχεται στην σκηνή, στον οποίο μια «νέα μοίρα» ή «μια νέα κοινωνικοπολιτική κατάσταση» έχει αναθέσει την εξουσία. Είναι η ώρα της ανατολής του ηλίου, ο δε χορός οδηγεί την φαντασία μας έξω από έναν κόσμο τιτανικής και τοτεμικής βίας, στο ηλιόφως της *πόλεως*.

Όπως γνωρίζουμε, αυτές οι πολικότητες αποκτούν απροσμέτρητη βαθύτητα στο δεύτερο χορικό (ή πρώτο στάσιμο). Όπως έχουν επισημάνει οι μελετητές, μπορούμε να κατανοήσουμε την ωδή *πολλὰ τὰ δεινὰ* ως συμβολή σε ένα ρεύμα ποιητικο-φιλοσοφικού στοχασμού, που εγκαινιάσθηκε από τον Αναξαγόρα και τον Σόλωνα[202]. Ο Αναξαγόρας θεωρούσε την ίδρυση πόλεων που διέπονται από νόμους, ως την πλέον εξαίρετη ανθρώπινη επινόηση, την πράξη που αποτελεί το επιστέγασμα της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στο φυσικό βασίλειο. Ο Σόλων, στο ελεγειακό ποίημά του για τις Μούσες της Πιερίας, υμνεί, όπως και ο Σοφοκλής, τις πολλαπλές ασχολίες των θνητών ανθρώπων, την δεξιοτεχνία τους ως ψαράδων, αγροτών, τεχνιτών και ιατρών. Η σολώνεια αντίληψη της κοινωνίας κατατρύχεται από τον φόβο μήπως η συσσώρευση του πλούτου φέρει την καταστροφή. Ωστόσο, η υπόσχεση του Σόλωνα, παρ' ό,τι μοιρολατρική – η Μοίρα, λέει ο Σόλων, κυβερνά όλες τις πράξεις και ο Ζευς είναι αυτός που διανέμει την καλοτυχία και την κακοτυχία με τρόπους ανεξιχνίαστους για εμάς – είναι θεμελιακά υπόσχεση *εὐνομίας*, μιας προοδευτικής αρμονίας. Η ερμηνεία του Σοφοκλή είναι πολύ πιο περίπλοκη.

Στην σειρά των ανθρώπινων επινοήσεων που υμνεί το πρώτο στάσιμο, υπάρχει μια αδιάκοπη ταλάντευση ανάμεσα στην μοναξιά και την κοινότητα. Τα φτερωτά πλεούμενα, που πάνω τους οι άνθρωποι διασχίζουν τα επικίνδυνα πελάγη, υποδηλώνουν συλλογικό σχεδιασμό και συλλογική χειρωνακτική εργασία.

202. Πρβλ. P. Friedländer, «*πολλὰ τὰ δεινὰ* (Sophokles, Antigone 332-375)», *Studien zur antiken Literatur und Kunst* (Berlin, 1967), 190-2.

Ο ζευγολάτης είναι, συγχρόνως, μόνος και μέρος ενός αγροτικού συστήματος. Η παγίδευση των πουλιών και των ψαριών με δίχτυα μπορεί να είναι, και συνήθως είναι, έργο ενός μόνον ανθρώπου· το ίδιο μπορεί να συμβαίνει και με την τιθάσευση του αλόγου και του ταύρου στα άγρια βουνά. Ωστόσο, αυτά τα κατορθώματα μαρτυρούν, επίσης, μια κοινωνική τάξη που δεν βρίσκεται μακριά. Όλες αυτές οι αμφισημίες επιλύονται με την επινόηση της γλώσσας. Ο Σοφοκλής, όπως και οι ελεατικοί στοχαστές πριν από αυτόν, όπως και ο Ισοκράτης, θεωρεί την εξέλιξη της ανθρώπινης γλώσσας ως άμεσο βήμα προς την πολιτική κοινωνία. Οι στίχοι 354-5 (στην αρίθμηση του Ντόου) συνεπάγονται μια σχεδόν πολιτική θεωρία του λόγου. Από την γλώσσα, από την ικανότητα της γλώσσας να μεταδίδει την σκέψη σε άλλους, απορρέουν η ίδρυση και η οργάνωση του κράτους. Η πασίγνωστη αριστοτελική ανάλυση των δεσμών που συνδέουν στενά την ανθρώπινη γλώσσα με τον ηθικό ιστό μιας πολιτικής κοινωνίας, στα *Πολιτικά*, 1.2.12, φαίνεται σαν σχόλιο στον Σοφοκλή. Τα οφέλη που απορρέουν από την ίδρυση της πόλης, είναι αποφασιστικά: ο άνθρωπος βρίσκει τώρα το κατάλληλο καταφύγιό του και οπλίζεται ενάντια στις επιδρομές μιας εχθρικής φύσης. Μόνον ο θάνατος θα τον εκδιώξει από την εστία του. Αυτήν, ακριβώς, την αύξηση της δύναμης του ανθρώπινου Είναι μέσω της *πόλεως* εξυμνούν ο Περικλής και ο Αναξαγόρας.

Αμέσως μετά, όμως, και με συνοπτικότητα γνωμικού που μόνον η πιο υψηλή ποίηση μπορεί να επιτύχει, η δεύτερη αντιστροφή στρέφεται προς τα παγίως της σύγκρουσης ανεπίκριτα ζητήματα που διαδραματίζεται στην *Αντιγόνη* και πέρα από αυτήν. Με διαύγεια ανάλογη του μεγάλου του μελετητή, του Φρόυντ, ο Σοφοκλής γνωρίζει ότι ο πολιτισμός (η συνθήκη του *εν πόλει*) τρέφει την θανάσιμη δυσφορία του. Γνωρίζει ότι η ίδια η συγκρότηση μιας κοινωνικής τάξης, μέσω του πνεύματος της γλώσσας και του ηθικοπολιτικού στοχασμού που αρθρώνει αυτή, γεννά περιορισμούς. Το αμείλικτο συμπέρασμα είναι ότι η *εν πόλει* τάξη «εξη-

μερώνει», «παγιδεύει» την κληρονομιά μοναχικότητας, οργανικής αγριότητας και ελευθερίας του ανθρώπου, όπως και τα δίχτυα και οι παγίδες της πρώτης αντιστροφής. Η πολυμήχανη πανουργία του ανθρώπου, η οξύνοιά του, διχασμένη ανάμεσα σε αντιτιθέμενες ανάγκες και παρορμήσεις, ενδέχεται να τον ωθήσει στο να επιλέξει το κακό και την αυτοκαταστροφή αντί για το καλό. Μια τέτοια επιλογή έχει συνέπειες που ξεπερνούν κατά πολύ την μοίρα του ατόμου. Οι κύριοι όροι του έργου, τώρα, συνυφαίνονται πυκνά: ο *νόμος*, η *Δίκη*, οι θεοί και, πάνω απ' όλα, σε παρατακτική σύνδεση, ο *ὑψίπολις* και *ο ἄπολις*.

Εξαιρουμένης της Αγίας Γραφής, ελάχιστες λέξεις έχουν προκαλέσει εντατικότερο σχολιασμό ή περισσότερο διαφοροποιημένη παράδοση θεωρητικών και υπαρξιακών πραγματώσεων. Οι εικασίες για το τι σημαίνουν αυτές οι δύο λέξεις τονίζουν την αμφισημία και των δύο (η πρώτη ενδέχεται κάλλιστα να είναι νεολογισμός του Σοφοκλή). Αυτός που τηρεί τους νόμους τους οποίους έχει ορκιστεί να υπερασπίζει, αυτός που τιμά το πολιτικό συμβόλαιο, θα «κρατά ψηλά» την πόλη, θα έχει ο ίδιος «υψηλή» θέση μέσα σ' αυτήν ή και τα δύο. Άραγε αυτό σημαίνει ότι ο νομικισμός και η περιωπή του Κρέοντα αντιπροσωπεύουν μιαν ορθή ηθική επιλογή; Από την άλλη μεριά, αυτός που αθετεί τους νόμους και πράττει το κακό, είναι *ἄπολις* (και θυμούμαστε εδώ το δρακόντειο σχόλιο του Χάιντεγκερ σε αυτήν την έκφραση). Ωστόσο, γι' άλλη μια φορά, οι συμπαραδηλώσεις είναι πολλαπλές και δυνάμει αντιφατικές. Και αυτό γιατί ο «άπολις» μπορεί να είναι είτε αξιόποινος παρίας, όπως στον στίχο 255 της *Μήδειας* του Ευριπίδη, είτε πολιτικός εξόριστος και πρόσκαιρο θύμα της πολιτικής κακοτυχίας, όπως στον Ηρόδοτο, όπου βρίσκει κανείς πολλές φορές αυτήν την λέξη να χρησιμοποιείται με αυτό το νόημα. Ή πάλι μπορεί να είναι ο αθωότερος και πλέον κακομεταχειρισμένος των ενόχων, ο Οιδίπους ἐπί Κολωνῷ (στ. 1357). Το να είναι κανείς *ἄπολις* μπορεί, τέλος, να σημαίνει ότι, αθετώντας το κοινωνικό συμβόλαιο, ένας άν-

θρωπος όχι μόνον εγκατέλειψε την πόλη του, μα και προκάλεσε την καταστροφή της. Ούτως εχόντων των πραγμάτων, άραγε μπορεί κανείς να παραβλέψει εντελώς στους επτά τελευταίους στίχους του στάσιμου έναν υπαινιγμό στον Πολυνείκη;

Η ένταση μεταξύ των νοημάτων έχει ήδη φτάσει στο έπακρο. Επιτείνεται ακόμη περισσότερο με την ευχή του χορού: «Μακάρι κανείς τέτοιος» (*ἄπολις*) «να μη μοιραστεί την εστία μου» ή να μην γίνει κοινωνός «των φρονημάτων μου». Η ομόκεντρη δομή της ωδής κατευθύνεται, συγχρόνως, προς τα μέσα και, από χρονική άποψη, προς τα πίσω. Η εστία, ο οίκος είναι αρχαιότερος οικογενειακός τόπος από την *πόλιν*. Φέρνει στον νου μια γήινη κεντρικότητα, καθώς και γυναικείες τελετές και καθήκοντα επιστασίας που τόσοι αντίλαλοί τους υπάρχουν στο πρόσωπο της Αντιγόνης (στο αρχαίο μεσογειακό πάνθεον η θεότητα που προΐσταται της εστίας είναι θηλυκή). Οι σκέψεις, τα φρονήματα ενός άνδρα, που η γνώση τους είναι απαγορευμένη για τον *ἄπολιν*, είναι τα μύχια (η «εστία») του Είναι του. Εξάλλου, όπως τραγούδησε και ο χορός, η ομιλία και η σκέψη που κοινωνείται οικοδομούν τις πόλεις. Ωστόσο, η κατά μόνας σκέψη δεν είναι κατ' ανάγκην ανίσχυρη ή ευτελής. Μπορεί να είναι η ζωτική πηγή των ηθικών ανακαλύψεων και αποφάσεων. Ποιον λοιπόν να κρατήσουμε μακριά από την εστία μας; Τον Κρέοντα ή την Αντιγόνη; Ποιος από τους δύο είναι αληθινά ο *ἄπολις*;

Όταν ξανατραγουδά ο χορός, μετά τον *ἀγῶνα* Κρέοντα-Αντιγόνης, ο τόνος του είναι ακόμη πιο αισχύλειος κι απ' όσο ήταν στην αρχή του πρώτου στάσιμου, με την περίφημη απήχηση από τις *Χοηφόρους*. Πίσω από τον Αισχύλο, με την σειρά της, βρισκόταν η γλώσσα του έπους και, πιο συγκεκριμένα, υποθέτουμε, η γλώσσα του Θηβαϊκού κύκλου και της αφήγησης του ολέθρου των Λαβδακιδών. Η σχέση του τρίτου αυτού χορικού με το κεντρικό ζήτημα της συνείδησης και του κράτους, το ζήτημα του κόσμου που προηγείται της *πόλεως* και του πολιτικού συστήματος αξιών, είναι πλάγια μεν, αλλά, κατά την γνώμη μου, ολοφάνερη. Αυτός ο σπερμα-

τικός διχασμός καθίσταται ρητός στο λεξιλόγιο και την αντιστικτική δομή των δύο στροφικών ζευγών. Οι λέξεις-κλειδιά του πρώτου μέρους είναι αυτές που ονομάζουν ή αναφέρονται στην καταγωγή του ανθρώπου, στις ρίζες του, σε ό,τι τον δένει με τον οίκο και την εστία. Ο στίχος 593 περιέχει τον κρίσιμο όρο *ἀρχαῖα*, που ο Τζεμπ μεταφράζει *from olden times* («από παλαιούς καιρούς»). Το δεύτερο στροφικό ζεύγος επικαλείται το παρόν και το μέλλον. Στο μέσο αυτής της καρτερικής προφητείας εμφανίζεται η λέξη «ελπίδα» (*ἐλπίς*). Οι υπερφυσικές δυνάμεις του αναθέματος και του κολασμού, που ξέσπασαν πάνω στον οίκο των Λαβδακιδών στις δύο πρώτες στροφές, φαίνονται να ανήκουν στις αρχαϊκές σφαίρες της νύχτας, της εκδίκησης του αίματος, ενός επιθετικού κάτω κόσμου. Ο Ζευς, στο δεύτερο ζεύγος στροφών, δεν είναι λιγότερο συντριπτικός στην ανταποδοτική δικαιοσύνη του, αλλά «κατοικεί στην απαστράπτουσα αίγλη του Ολύμπου»* και εκεί επικρατεί η αιτιολογία της ενοχής, της «παράβασης», όπως ακριβώς ανάμεσα στην ανθρώπινη διαγωγή και στα βάσανα των ανθρώπων. Για την αρχαϊκή λογική της Αναγκαιότητας, της κληρονομικής κατάρας που βαραίνει το γένος του Οιδίποδα και το εκμηδενίζει, το ακούσιο έγκλημα (η πατροκτονία και η αιμομιξία του Οιδίποδα) επιφέρει τις ανεπανόρθωτες συνέπειες του τετελεσμένου γεγονότος. Δεν υπάρχει διαφυγή από το παράδοξο της αθώας ενοχής. Ούτε, ασφαλώς, υπάρχει τρόπος να ξεφύγει κανείς από την αμερόληπτη παντοδυναμία του Ολύμπιου Δία ή από τις αυτοκαταστροφικές αυταπάτες της φιλοδοξίας, της προσπάθειας και της ελπίδας των ανθρώπων. Εάν μπορεί να ερμηνευθεί έτσι το εξαιρετικά δύσκολο κείμενο των στίχων 614 κ.ε., ο άνδρας ή η γυναίκα που πράττουν θεόπνευστοι διατρέχουν αναπόφευκτα τον κίνδυνο της *ὕβρεως*, ακριβώς εξαιτίας της θείας έμπνευσης. Υπάρχουν, όμως, βαθιές διαφορές ανάμεσα στον αρχαίο και τον νέο ή ανθρωπιστικό νόμο. Τώρα, είναι εν δράσει μια κανονιστική αρχή

* από την μτφ. του Γ. Ανδρεάδη [Σ.τ.Μ.]

και αλήθεια. Η κληρονομικότητα δεν καταδικάζει πλέον το άτομο, παρ' ό,τι ενδέχεται να εξακολουθεί να το προδιαθέτει για μια παραδειγματική ευπάθεια. Η λέξη *γένος*, που, όπως σημειώνουν οι σχολιαστές, σημαίνει «καταγωγή, συγγενολόι και συγγένεια» στην αρχή του στασίμου, προς το τέλος του και αναφερόμενο άμεσα στον Αίμονα, αποκτά πιο εξατομικευμένη, εγκόσμια και κοινωνική χροιά. Οι διακυμάνσεις της ειρωνείας, της αυταπάτης και των υποσυνείδητων ενοράσεων από την πλευρά του χορού είναι πολλαπλές. Είναι πολυφωνικά απροσδιόριστες, σε συμφωνία με την μουσική και την όρχηση. Εάν, όπως το διατυπώνει ένας σχολιαστής, «το πρώτο στροφικό ζεύγος φαίνεται να συγχωρεί την Αντιγόνη, το δεύτερο να την καταδικάζει»[203], τότε η ζωηρή επίκληση της *ὕβρεως* και της αναπόφευκτης εκδίκησης του Διός στοχεύουν κατ' ανάγκην στον Κρέοντα.

Όμως τα συμπεράσματα του χορού, βασανιστικά καίρια καθώς είναι στην δεδομένη στιγμή του έργου, έχουν πολύ μεγαλύτερες προεκτάσεις. Μόνο υπό την αιγίδα των Ολυμπίων, μόνο στο εσωτερικό του ιστού ενός έλλογου νόμου – και ο *νόμος* και η *σοφία* ή «έλλογη φρόνηση» εμφανίζονται στο δεύτερο στροφικό ζεύγος – μπορεί να υπάρξει κάποια πρόοδος, υπέρβαση των καθαρά γενετικών κριτηρίων της εξ αίματος ενοχής ή αθωότητας. Όπως και στις *Εὐμενίδες*, στις οποίες φαίνεται, όντως, πως αναφέρεται το δεύτερο στάσιμο, βρίσκουμε εδώ έναν διαλογισμό, παρ' ό,τι ενστικτώδη και σκοτεινά μεταφορικό, γύρω από την μετάβαση, την διφορούμενη μεν, πλην όμως προοδευτική, από έναν καθαρά σολιψιστικό και οικογενειακό κώδικα ανθρώπινων σχέσεων σε έναν κώδικα διεπόμενο από την ιστορικότητα και τον πολιτικό ορθό λόγο. Αυτό που μας ζητείται, είναι να σκεφθούμε ή, ακριβέστερα, να ζωντανέψουμε μέσα στην ηθική μας φαντασία το αίνιγμα, δια του οποίου η «καταραμένη» πράξη της Αντιγόνης φαίνεται να ενσαρκώνει τις ηθικές βλέψεις τής

203. S. Benardete, όπ.π., II, σ. 27.

ανθρωπότητας, ενώ ο πολιτικός νομικισμός του Κρέοντα φαίνεται να είναι πηγή ολέθρου. Το να ζωντανέψεις, όμως, ένα αίνιγμα δεν σημαίνει πως το επέλυσες. Το κείμενο πουθενά δεν απορρίπτει την υπόρρητη θετική κίνηση που αποβλέπει σε ένα έλλογο κριτήριο των πολιτικών πραγμάτων και της κοινωνικής τάξης (κίνηση που θα ήταν απερίφραστη, εάν η αβέβαιη τρίτη λέξη του στίχου 614 ήταν όντως ο *πάμπολις* – αλλ' αυτό είναι αμφίβολο).

Ο Ώντεν (W. H. Auden), στο ποίημά του στην μνήμη του Φρόυντ, καλεί τον «Έρωτα, τον οικοδόμο πόλεων και την κλαίουσα και άναρχη Αφροδίτη» – καμιά επίκληση δεν θα μπορούσε να μας φέρει, έστω και κατ' αντίθεσιν, πλησιέστερα στην ατμόσφαιρα του τρίτου στασίμου. Στο ένα αντιστροφικό ζεύγος ο χορός υμνεί τον Έρωτα, κατεχόμενος από αντιφατικές διαισθήσεις και από μιαν αγριότητα αισθήματος, που θα αποκορυφωθεί στο τελευταίο χορικό. Η υπολανθάνουσα εδώ κοσμολογία είναι, όπως συμβαίνει συχνά σε στιγμές πάθους και αμηχανίας στην ελληνική τραγωδία, αρχαϊκή, προ-ολύμπια. Ο Έρως είναι παντοδύναμος. Οι αντίλαλοι από το πρώτο στάσιμο είναι σχεδόν ειρωνικοί: η αλλόκοτη ευφυΐα του ανθρώπου έχει πια κυριαρχήσει στην στεριά και την θάλασσα, έχει πιάσει στα δίχτυα του ή έχει δαμάσει τα θηρία του αγρού, τα ψάρια, τα πλάσματα του αέρα – αλλά ο Έρως, έχοντας κυριαρχήσει στον άνθρωπο, έχει κυριαρχήσει στα πάντα. Υποδουλώνει και τρελαίνει τον άνθρωπο που ζει χωριστά από τους άλλους (*ἄπολις*), αλλά και τον πολίτη. Με την σφύζουσα δύναμή του, ο Έρως κατανικά ακόμη και τους αθανάτους. Το προηγούμενο χορικό χαιρέτιζε τον Δία ως παντοδύναμο στην κατανοητή, ηθικολογική εξουσία του. Τώρα ο Έρως και η απροσμάχητη Αφροδίτη προβάλλουν ως ανώτεροι.

Οι στίχοι 796-800 βρίθουν από κειμενικές και συντακτικές παγίδες. Άραγε πρέπει να φανταστούμε τον Έρωτα ενθρονισμένο στο πλευρό των «υπέρτατων νόμων του κόσμου», ως ίσον με αυτούς; Μήπως πρέπει, πιο συγκεκριμένα και καθ' υπερβολήν, να

τον σκεφτούμε σαν «πάρεδρο, πραγματογνώμονα στο Ανώτατο Δικαστήριο του Καθολικού Νόμου»; Ωστόσο, η γενική κατεύθυνση αυτής της λυρικής επιχειρηματολογίας είναι σαφής: ο Έρως, γεννήτορας της μανίας και της έριδας, ο Έρως, που φωτίζει τα μάτια της νύφης, που ανάβει φωτιές μίσους ανάμεσα σε πατέρες και γιους, είναι πέρα από το καλό και το κακό. Φαίνεται ότι, για άλλη μια φορά, βρισκόμαστε κοντά σε μια σοφόκλεια διαίσθηση τόσο βασική, ώστε δεν αφήνεται να μεταφρασθεί επαρκώς με βάση την ελλειπτική λογική της λυρικής-χορογραφικής έκφρασης και μεταφοράς. Η πληρότητα του Είναι, μας διδάσκει ο Σοφοκλής, συνεπάγεται ένα φορτισμένο δυναμικό καταστροφής και αυτοκαταστροφής. Το ποιόν της πράξης που απορρέει από αυτήν την πληρότητα – δεν υπάρχει δε αυθεντική ανθρώπινη πληρότητα χωρίς πράξη – *όντως* επηρεάζει έντονα την ηθικότητα ή ανηθικότητα της ανθρώπινης διαγωγής. Σε τελευταία ανάλυση, όμως, αυτή η επιρροή είναι δευτερεύουσα. Στερείται ενός ορισμένου κριτηρίου, ενός ορισμένου μυστηρίου βιωμένης έντασης. Όταν αυτή η ένταση είναι αρκετά μεγάλη, συνεπάγεται προνόμια ηρωικής αντίληψης, καθώς και «προνόμια» – παραδόξως, δε, η χρήση της ίδιας λέξης εδώ είναι δικαιολογημένη – μιας αναπόδραστης παράβασης, έξω και πέρα από την επικράτεια της ηθικής. Μια τέτοια ενόραση της ηθικής ετεροδικίας, της καθαρής έντασης (ενόραση συγγενική με την αντίληψη του Μπλέικ για την οσιότητα της ενέργειας) είναι που τοποθετεί τον Έρωτα ως «πάρεδρο», και μάλιστα ως επιδικαστή, «των αιωνίων νόμων».

Πώς πρέπει λοιπόν να ερμηνεύσουμε την θέση (του Έρωτα), σε σχέση με το ότι η Αντιγόνη αυτούς τους ίδιους νόμους επικαλείται; Ο στοχασμός υποβάλλει την ιδέα ότι, απαρνούμενη την ερωτική μύηση, νυμφευόμενη δε, συγχρόνως, τον θάνατο, η Αντιγόνη δείχνει τον μόνο δρόμο που μένει ανοιχτός στους θνητούς, εάν θέλουν να αψηφήσουν την τυραννία του έρωτα ή να της ξεφύγουν. Όμως, μια τέτοια αψηφισιά, μια τέτοια αποφυγή, μας φανερώνει ο Σοφοκλής, είναι με την σειρά της άκρως επιθε-

τική και πεισματική. Το ιδεώδες της *φιλίας* που έχει η Αντιγόνη, είναι, παρά το φωτοστέφανο της ανθρωπιστικής ηθικής που φέρει, ή, μάλλον, δυνάμει αυτού του φωτοστέφανου, προσβολή στην ζωή. Το τρίτο στάσιμο διακατέχεται από την τρομακτική υπόνοια ότι υπάρχει μια ασυμβίβαστη διαλεκτική ανάμεσα στον αιώνιο ηθικό νόμο και την ζωντάνια. Με ποιους τρόπους, όμως, συνδέεται η παντοδυναμία του Έρωτα, εντός των ορίων του ζωντανού κόσμου, με την σύγκρουση ανάμεσα στην συνείδηση και το κράτος, ανάμεσα στο εγώ της ατομικής προσωπικότητας και τα δίκαια της *πόλεως*; Διάφορες απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα, που υπολανθάνουν στο χορικό, θα σκιαγραφηθούν και θα δοκιμασθούν στην συνέχεια του έργου.

Το τέταρτο στάσιμο είναι, ίσως, το πλέον δυσνόητο του Ελληνικού τραγικού δράματος. Η ωδή αυτή συνδέεται, αν και σε πολλά σημεία απλώς εφάπτεται, με τις αναμετρήσεις ανάμεσα στον άντρα και την γυναίκα, στους νέους και τους γέρους, στους ζωντανούς και τους νεκρούς, στους ανθρώπους και τους θεούς, οι οποίες καθορίζουν την αρχιτεκτονική της *Αντιγόνης*. Κατά την γνώμη μου, όμως, δεν προσφέρει τίποτε στην ίδια την διαμάχη Κρέοντα-Αντιγόνης, οικογένειας και κράτους. Μόνο στο τελευταίο χορικό, στο ιλιγγιώδες πέμπτο στάσιμο, μεσουρανούν και αποκτούν τις ύψιστες διαστάσεις τους τα θεμελιώδη ζητήματα αυτής της διαμάχης.

Οι Θηβαίοι γέροντες έχουν μεθύσει από την ελπίδα, το ίδιο ναρκωτικό για το οποίο προειδοποιούσαν τον εαυτό τους και εμάς στο δεύτερο στάσιμο. Η δραματική παρανόηση και οι επιπτώσεις της ειρωνείας είναι έκδηλες: η ωδή πλημμυρίζει από χαρά, την στιγμή που επίκειται συμφορά. Πρόκειται για τέχνασμα, που ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί επίσης στον *Αΐαντα*, στις *Τραχίνιες* και τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Αυτή, όμως, η αποσύνδεση της ψυχικής διάθεσης από τα γεγονότα δεν είναι παρά επιφαινόμενο. Η προφητεία του Τειρεσία ήταν απερίφραστη. Στο ορθολογικό επίπεδο, ο χορός έχει επίγνωση του πεπρωμένου

που θα ξεσπάσει τώρα και πάνω στον Κρέοντα και πάνω στους τραγικούς του αντιπάλους. Αυτό, όμως, που έχει σημασία σε τούτο το στάσιμο, είναι η κυριολεκτική έκσταση, η σωματική και πνευματική κατάσταση διθυραμβικής μανίας, στην οποία βρίσκονται οι γέροντες. Η διείσδυση εκστατικής σαφήνειας ενοράσεων στην ίδια τους την ψυχή με έναν βίαιο χοριαμβικό ρυθμό μέσα στο ίδιο τους το Είναι, τρόπον τινά, εντείνεται διαρκώς από το τρίτο χορικό και μετά. Τώρα, βρίσκονται ολοκληρωτικά υπό θεϊκή κατοχή. Όλα τα μορφικά στοιχεία των στίχων 1115-52 συμβάλλουν στο να αντιληφθούμε αυτήν την κατοχή. Η δυαδική δομή των αντιστροφικών ζευγών, το πρώτο από τα οποία αναπαριστά την ορμητική έλευση του θεού, ενώ το δεύτερο γίνεται προσευχή για την κάθαρση της πόλης, λειτουργεί ως αντιφώνηση προς την τριαδική οργάνωση στο εσωτερικό της καθεμιάς ομάδας στροφής-αντιστροφής. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στους ήχους των φωνηέντων δημιουργεί ένα πραγματικό χρωματικό κρεσέντο[204]. Η ποίηση του Σοφοκλή σε αυτήν την ωδή είναι ποίηση ακριβολόγας μαγείας. Ωστόσο, σε κανένα άλλο σημείο της *Αντιγόνης* δεν έχει τόσες συνέπειες η ολοκληρωτική απώλεια της μουσικής και της χορογραφικής μήτρας του χορικού. Εδώ, όπως και στο νιτσεϊκό ιδεώδες της επιχειρηματολογίας, η σκέψη αμείλικτης αυστηρότητας και βαθύτητας χορευόταν. Το τελετουργικό, οι εικόνες και οι αναφορές λιτανείας που εμπεριέχονται στις λέξεις που χρησιμοποιούνται, πρέπει να είχαν κινητοποιηθεί, θέτοντας την γλώσσα «εκτός εαυτής», σε μιαν άγρια σαφήνεια τόνων και χειρονομιών.

Αν ο Διόνυσος είναι «μυριώνυμος»[205], αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η συνηθισμένη λογική της κατονομασίας δεν μπορεί να περιλάβει την υπερβατική, εσωτερικά αντινομική πολλαπλότητα των φαινομενικών μορφών και λειτουργιών του – ο Διόνυ-

204. Πρβλ. G. Müller, *Sophokles, Antigone*, σ. 250, για μια διαφωτιστική ανάλυση των εντυπώσεων που δημιουργεί το κείμενο.

205. Στ. 1115 «πολυώνυμε...» (Σ.τ.Μ.)

σος, που είναι «επίσης Άδης», όπως λέει ο Ηράκλειτος (αν τον μεταφράζουμε σωστά). Σε αυτό το τελευταίο χορικό του έργου, το έκτο, ο Διόνυσος έχει (όπως και στις *Βάκχες*) το δυναμικό και τα χαρακτηριστικά και της ζωής και του θανάτου, και της θεμελίωσης και του ρημάγματος. Εκφράζεται και μέσα από την έκσταση και μέσα από την διαύγεια του πνεύματος. Ο Διόνυσος, όπως είδαμε προηγουμένως, καλείται «κύριος των νυχτερινών κραυγών» ή «αυτός που επισκοπεί τις νύκτιες φωνές». Αυτή η αινιγματική κατονομασία μπορεί να υποβάλλει είτε την νυκτερινή οδύνη της Αντιγόνης είτε τον χαιρετισμό στην αυγή, στην πάροδο. Τώρα, ο χορός ικετεύει τον θεό να έλθει στην Θήβα, την *δική του* πόλη, τον τόπο όπου αυτός γεννήθηκε. Οι χορευτικές κινήσεις του χορού θα έπρεπε να μιμούνται τον γιγαντιαίο βηματισμό αυτής της παλιννόστησης. Όμως, οι νύξεις για την Σεμέλη, την μητέρα του θεού, και η αναφορά στις Θυιάδες ακολούθους του (λέξη που σημαίνει μαινόμενες) υπενθυμίζουν, πέραν πάσης παρεξηγήσεως, την τρομερή πρώτη παλιννόστηση του θεού στην πόλη του, με την συνακόλουθη φρενίτιδα των Βακχών και την σφαγή του δύστυχου Πενθέα. Τα επιφάνια του θεού μπορούν να φέρουν όχι μόνο την κάθαρση, αλλά και την καταστροφή.

Αυτή η διφυΐα, όπως μας δίδαξε ο Χαίλντερλιν, βρίσκεται εν σπέρματι στην απλή συνάντηση ενός θεού με έναν θνητό, στην εκρηκτική ένωση δύο αιωνίως διακριτών αντίθετων πόλων. Οι εικόνες φωτιάς αυτού του στασίμου το λένε καθαρά. Ο κεραυνός, που παρανάλωμά του έγινε η Σεμέλη, έδωσε ζωή στον Διόνυσο μέσα στο φως (εξ ου και το χαρμόσυνο μα απειλητικό συγχρόνως επίθετο του Διός στον στίχο 1116, «ο που βαριά βροντά»). Ο θεός διασχίζει σαν φωτιά βουνοκορφές και θάλασσες. Οι θυσίες που του προσφέρονται, είναι καμένες προσφορές. Οι εορτές, οι τελετουργικές πομπές που κυριολεκτικά «τον χορεύουν, τον φέρνουν χορεύοντας μέσα στην πόλη», γίνονται στο φως των πυρσών. Τα άστρα που οδηγεί ο Διόνυσος, εκτελούν

διπλό χορό: την κυκλική, αρμονική χορογραφία του κόσμου, τον «μεγάλο χορό του όντος», που έμελλε να σαγηνεύσει τον νεοπλατωνισμό και την Αναγέννηση, καθώς και έναν άγριο, αντίδρομο χορό, που καθρεφτίζει τον χορό των θνητών ακολούθων. Και οι δύο χοροί είναι *πῦρ πνείοντες*. Υπάρχει κάτι μεγαλειώδες στην λέξη αυτή. Ανακαλεί στην μνήμη τον πυρίπνοο Δράκοντα που έσφαξε ο Κάδμος, όταν ίδρυσε την Θήβα. Απεικονίζει (πρβλ. *Προμηθεύς*, στ. 917) τον δολοφονικό και ζωοδότη κεραυνό, που εξαπολύθηκε πάνω στην Σεμέλη. Κάνει τα «καιόμενα άστρα» λαμπαδηφόρους του Διονύσου. Επιπλέον, μας ξαναγυρίζει αναπόφευκτα στην αρχή του έργου. Ο Πολυνείκης, όπως δηλώνει εκεί ο Κρέων, είχε έλθει στην Θήβα με σκοπό να την πυρπολήσει – η λέξη *πυρί*, φωτιά, είναι το εμφατικό αποκορύφωμα στον στίχο 200. Η φωτιά καθαίρει μεν, αλλά καθαίρει αναλίσκοντας.

Όλη η κοσμολογία του πέμπτου στασίμου είναι λοιπόν κοσμολογία ηρακλείτειας φωτιάς. Αλλά πώς είναι δυνατόν μιαν τέτοια θεία αποτέφρωση να την προσκαλούν και να την φέρνουν μέσα στην πόλη του ανθρώπου;

Πάνδαμος πόλις: αυτή η έκφραση του στίχου 1141 είναι απερίφραστη. Το μίασμα έχει προσβάλει *ολόκληρη* την πόλη. Το πολιτικό σώμα έχει μολυνθεί, όπως από πανώλη (το *ἐπί νόσου* σημαίνει σίγουρα αυτό το πράγμα, παρά τις γραμματικές δυσκολίες). Η κάθαρση δεν μπορεί πλέον να πραγματοποιηθεί με πραγματιστικά, πολιτικά μέσα – τα ξεπερνάει. Οι φωτιές που άναψε ο εισβολέας Πολυνείκης, δεν θα μπορούσαν να έχουν επιφέρει την κάθαρση. Πρέπει ο θεός Διόνυσος να περάσει όλος φωτιά από τις επτά πύλες των Θηβών και τα άστρα της ακολουθίας του να ανάψουν τις φωτιές στους βωμούς. Στο αποκορύφωμα αυτό της *Αντιγόνης*, ο Σοφοκλής φέρνει σε αντιπαράθεση τους περιορισμούς της πόλης του ανθρώπου, του κράτους, όπως το έχει επινοήσει η μεγαλοφυΐα του ανθρώπου, με την παλιννόστηση του θεού, παλιννόστηση αναπόφευκτα εγγενή στο

θρησκευτικό τυπικό και το μέγεθος των ικεσιών των ανθρώπων. Αυτά τα επιφάνια είναι η εκστατική προσδοκία, το *desideratum* του ανθρώπινου πνεύματος, όταν αυτό το πνεύμα αποβλέπει στην αυτο-ολοκλήρωσή του, όταν αγωνίζεται να επιστρέψει στις προ-πολιτικές πηγές του Είναι του (αγώνας ρητός στην Χαϊντεγκεριανή μεταφορά της *Behausung*, της εγκατοίκησης του ανθρώπου μέσα, αλλά και έξω από τον εαυτό του). Πώς θα κατοικήσει όμως ο Διόνυσος την Θήβα, αν όχι σε μια καταστροφική θύελλα φωτιάς; Μπορεί να υπάρξει ανάμεσα στην υπερβατικότητα και την *civitas* άλλη συνύπαρξη πέρα από την αλληλοκαταστροφή;

Όσο περισσότερο προσπαθούμε να συνηθίσουμε, να «ζήσουμε» την πάροδο και τα πέντε εμπνευσμένα στάσιμα της *Αντιγόνης*, τόσο δυσκολότερο γίνεται να απορρίψουμε την ιδέα πως ο Σοφοκλής μας εκπαιδεύει έτσι, ώστε να αισθανθούμε και να κατανοήσουμε έναν συγκεκριμένο τρόμο. Τα δράματά του, η ποίηση της σκέψης του, όσο τουλάχιστον τα γνωρίζουμε, είναι διαποτισμένα από την συναίσθηση του πόσο εύθραυστοι είναι οι ανθρώπινοι θεσμοί. Οι πηγές της απειλής είναι τρεις. Η ζωώδης φύση του ανθρώπου, οι δημιουργικοί - καταστροφικοί αταβισμοί του οργανικού και ζωικού βασιλείου στο εσωτερικό της ίδιας του της εξελιγμένης προσωπικότητας απειλούν να επαναφέρουν στην πανάρχαιη μοναξιά και στην έκθεση σε παντός είδους κινδύνους τον ιστό της ανθρώπινης ύπαρξης. Απειλούν να ανατρέψουν και να αποδομήσουν το οικοδόμημα της κοινωνίας και του διεπόμενου από κανόνες πολιτισμού (ο «πολιτισμός» εμπεριέχει, βέβαια, την «πόλη»). Στο άλλο άκρο του φάσματος των κινδύνων βρίσκονται οι παρεμβάσεις του θεϊκού στοιχείου. Οι θεοί έχουν παίξει διάφορους και ενίοτε διφορούμενους ρόλους στην ίδρυση και την οικοδόμηση πόλεων – το μαρτυρούν η ίδρυση της Τροίας, της Ρώμης, των ίδιων των Θηβών. Μπαίνουν στον πειρασμό να τις επισκέπτονται ή να επιστρέφουν σε αυτές. Δίχως την δυνατότητα τέτοιων επιστροφών, η ζωή των θνητών πολιτών κα-

ταντά απλώς *αστική*. Όμως, η έλευση των θεών είναι ολέθρια εύνοια. Ο ιστός των ανθρώπινων θεσμών ενδέχεται να αποδειχθεί υπερβολικά εύθραυστος, για να αντέξει αυτούς τους επισκέπτες. Ο Σοφοκλής, όπως αργότερα ο Άγιος Αυγουστίνος, συνδέει μεγάλου βάρους ερωτήματα με το *status* της «πόλεως» στην κομβική παρομοίωση ή αντιθετικό ζεύγος που συνδέει την «Πόλη του Θεού» με την «πόλη του ανθρώπου».

Η τρίτη πηγή κινδύνου είναι η δυσκολότερη στο να προσδιορισθεί. Υπολανθάνει στην *virtus* (πολιτική αρετή), στην κλίση του ανθρώπου προς την δράση, στην συνειδητοποίηση πως η υπεροχή πηγάζει από την δράση. Από αυτήν την υπεροχή γεννιέται, στην συνέχεια, η *ὕβρις*, οι αυταπάτες, οι αδελφοκτόνες αντιζηλίες, οι δογματικές αντιπαραθέσεις που μπορούν να κάνουν στάχτη τα άκρως ευεργετικά, αλλά πάντοτε εύθραυστα κατασκευάσματα της κοινής ζωής. Η φαντασία του Σοφοκλή, η οπτική του για την θέση του ανθρώπου στο πλαίσιο της σημαίνουσας πραγματικότητας, διαποτιζόταν, απ' όσο μπορούμε να κρίνουμε, από την επίγνωση μιας βαθιάς αστάθειας. Η κτηνωδία και η μεταμόρφωση, οι αντιθετικές μα συνακόλουθες απειλές του τερατώδους και του θείου (σύντηξη των αντιθέτων που ενσαρκώνεται από την Σφίγγα) ρίχνουν τις πεινασμένες σκιές τους πάνω στους ανθρώπινους θεσμούς και στο μετά κόπων κερδισμένο πεδίο του ορθού λόγου. Αυτή είναι η αντίληψη που διέπει την σοφόκλεια πραγμάτευση της μανίας του Αίαντα, του ολέθρου του Ηρακλή στις *Τραχίνιες*, το δράμα αυτό της εκδίκησης του ζωώδους, καθώς και την οπτική του Σοφοκλή για την σύγκρουση ανάμεσα στην πρωτόγονη μοναξιά και την πολιτική των συλλογικών αναγκών στον *Φιλοκτήτη* και, τέλος, σε κάθε όψη της ιστορίας των Θηβών και του οίκου του Λαΐου. Μόνον ο Δάντης, ίσως, τονίζει με ανάλογο τρόπο το εύθραυστο, απειλούμενο από τα έξω και από τα μέσα θαύμα του να είσαι πολιτισμένος. Είναι και οι δύο ποιητές τσακισμένοι από την συναίσθηση του πόσο φρικτά εύκολο είναι για τον άνθρωπο να υποβιβασθεί σε κά-

τι λιγότερο από τον εαυτό του ή να εξαρθεί σε κάτι περισσότερο – δύο κινήσεις εξίσου μοιραίες για την δίκαιη ταυτότητα και πρόοδό του.

Καταλήγει κανείς να συλλάβει ότι αυτό που εκφράζει καλύτερα την σοφόκλεια αντίληψη του έργου δεν είναι η εγελιανή ελπίδα μιας εξελικτικής σύνθεσης ανάμεσα στις αξίες της συνείδησης και τις αξίες του κράτους σε μια *πόλιν* η οποία έχει καθαρθεί χάρις στην καταστροφή Κρέοντος-Αντιγόνης και έχει διδαχθεί από αυτήν. Το θεμελιώδες πρόβλημα δεν είναι εάν άραγε η Θήβα μπορεί να περιλαμβάνει στους κόλπους της και τον Κρέοντα και την Αντιγόνη ή εάν άραγε θα ήταν δίκαιη και σταθερή πόλη στην περίπτωση που θα στέγαζε μόνο τον Κρέοντα ή μόνο την Αντιγόνη (παρ' ό,τι τίθενται, όντως, και αυτά τα επικουρικά προβλήματα). Το τελικό, αναπόδραστο πρόβλημα είναι εάν μπορεί, εάν πρέπει, να συμπεριλάβει *οποιονδήποτε από τους δύο*. Εάν όμως η απάντηση είναι Όχι, τότε πώς να ελέγξει ο άνθρωπος τα όρια της κατάστασής του (τα «όρια της πόλεως»); Και πώς, λοιπόν, θα φιλοξενήσει τους θεούς;

Στον Σοφοκλή δεν υπάρχει καμία λύση σε αυτό το δίλημμα. Ωστόσο, πολλά σημεία της *Αντιγόνης* αφήνουν να εννοηθεί ότι ο Σοφοκλής θεωρούσε τον ανθρώπινο έλεγχο των ορίων και την προσφορά, από τον άνθρωπο, της φιλοξενίας και της ελευθερίας της πόλης του στους θεούς ως αναπόφευκτα καταστροφικά για τον ενδιάμεσο χώρο. Ακριβώς, δε, σε αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, εάν αντιλαμβάνομαι σωστά τον Σοφοκλή, είναι που ο άνθρωπος μοχθεί να αποκτήσει τις εξαιρετικά απαιτητικές τέχνες της συμβίωσης με τους ομοίους του. Η ευσέβεια του Σοφοκλή, που αγκαλιάζει μα και υπερβαίνει τις επιλογές και την σύγκρουση της Αντιγόνης και του Κρέοντα, δεν είναι η ευσέβεια ενός ανέφελου ανθρωπισμού. Πίσω από την *Αντιγόνη*, πίσω από την πυρίπνοη έκσταση της ωδής στον Διόνυσο, καπνίζουν οι άσβηστες στάχτες της Τροίας.

Πολλοί άλλοι, εκτός από τον Κίρκεργκωρ, έχουν παρατηρήσει ότι αυτή η τραγωδία είναι γεμάτη θάνατο. Όλες σχεδόν οι αξιοσημείωτες εκφορές ή πράξεις επιτελούνται από τους ζωντανούς υπό την πίεση των νεκρών. Το κυριολεκτικό πλαίσιο της *Αντιγόνης* είναι ένα πεδίο μάχης στρωμένο με σκοτωμένους. Η άμεση αιτία του δράματος είναι το πτώμα του Πολυνείκη. Ο νεκρός Οιδίπους και ο τρόμος της αναχώρησής του επισκιάζουν τα συμβάντα του έργου από την αρχή. Οι διαδοχικές περιπλοκές και οι εμπλουτισμοί της συνειδητοποίησης, στους χαρακτήρες και σ' εμάς, είναι τέτοιες, ώστε σύρουν τους νεκρούς ολοένα και πιο κοντά στην σφαίρα των ζωντανών.

Ήδη από τον πρώτο λόγο της Αντιγόνης οι νεκροί ζωντανεύουν, τόσο στον ζοφερό τους τόπο, όσο και στα αβέβαια σύνορα της ζωής. Ο Ετεοκλής παρουσιάζεται να δέχεται το καλωσόρισμα που του πρέπει από τους νεκρούς (στ. 25). Αυτό το καλωσόρισμα είναι που τον απομακρύνει ολότελα από το κατοπινό άγχος της Αντιγόνης, καθώς και από κάθε υπόμνηση, εκτός από επιτροχάδην αναφορές. Η τρομακτική νεκρολογία του οίκου των Λαβδακιδών, στην οποία αποδύεται η Ισμήνη, στους στίχους 49-60, επιτυγχάνει διπλό αποτέλεσμα. Πρώτον, επικαλείται μια ογκώδη αντίρροπη παρουσία απέναντι στους ζωντανούς δρώντες του έργου, ένα αντιστάθμισμα εναλλακτικών αξιών και υποχρεώσεων. Δεύτερον, σφραγίζει τον εξοστρακισμό του νεκρού Πολυνείκη, το διάταγμα που αναστέλλει την καλοδεχούμενη παλιννόστησή του στους Λαβδακίδες, με ιδιαίτερο πάθος και απομόνωση.

Η απόφαση της Αντιγόνης να κείται στον θάνατο στο πλάι του αδελφού της (στ. 72-3) αρχίζει μια σφιχτοπλεγμένη αλληλουχία ρητορικών και συμβολικών κινήσεων, που βαθμηδόν εξαλείφουν την απόσταση ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς. Στον στίχο 83, μετατοπίζονται πια τα κέντρα συγκινησιακής και ηθικής βαρύτητας: στην πολεμική της με την Ισμήνη η Αντιγόνη χρησιμοποιεί την «ζωή» και τις υποθέσεις της συνεχι-

ζόμενης ζωής ως όρους περιφρονητικής επίκρισης. Οι νεκροί εγείρονται για να αντιδράσουν. Η Ισμήνη (οι στίχοι 93-4 είναι προβληματικοί) θα γίνει «αντικείμενο» του μίσους του Πολυνείκη ή θα τον κάνει ενεργό εχθρό της. Ο Κρέων έχει και αυτός επίγνωση των αξιώσεων των νεκρών για μια σημαντική θέση στην ιεραρχία των υποθέσεων της πόλης – αξίωση που θα γίνει το κεντρικό θέμα της ειρωνικής δραματοποίησης στις *Μύγες* του Σαρτρ. Στους στίχους 209-10 ο Κρέων συνδέει προσεκτικά «τους ζωντανούς και τους νεκρούς»: και οι μεν και οι δε πρέπει να τιμώνται και να μνημονεύονται μεγαλοπρεπώς, εάν έδειξαν αφοσίωση στο δημόσιο αγαθό. Με το διάταγμα του Κρέοντα (στ. 217-22) ο θάνατος κάνει την είσοδό του στο έργο, όχι μόνον ως αντικειμενικός–συμβολικός άξονας – ότι πρέπει να μείνει άταφος ο νεκρός Πολυνείκης – αλλά σαν το συσπειρωμένο ελατήριο μιας επικείμενης τραγωδίας, και αυτό γιατί οποιοσδήποτε αψηφήσει τούτο το διάταγμα θα θανατωθεί. Η γλώσσα του Κρέοντα, του Φύλακα, του ταραγμένου χορού βρίθει από τις λέξεις *νεκρός*, *θανεῖν*, *θανόντων*. Όμως, τούτες οι λέξεις χάνουν, τώρα, την αίγλη, τον θεϊκό αντίλαλο, που μια υπέρτατη ποιητική και ηθική ενόραση τους είχε προσδώσει στο Ω της *Ἰλιάδας*. Το καθήκον της Αντιγόνης, σε όλο το υπόλοιπο έργο, θα μπορούσε συνοπτικά να ορισθεί ως το καθήκον τού να αποκαταστήσει το λεξιλόγιο του θανάτου στην ομηρική, σωκρατική αξία του, από την οποία το έχει απογυμνώσει ο πολιτικός βιταλισμός του Κρέοντα. Στην άψογη οικονομία του σοφόκλειου σχεδίου, αυτήν ακριβώς την «απογύμνωση», αυτό το νομικιστικό ξεγύμνωμα βάζει μπροστά στα μάτια μας ο Φύλακας (στ. 410 κ.ε.), περιγράφοντας την δυσοσμία και την αποσύνθεση του λειψάνου του Πολυνείκη.

Η απάντηση της Αντιγόνης και η εξύμνηση του θανάτου είναι κομβικής σημασίας για την στάση της. Ενστερνιζόμενη με ευγλωττία τον πρόωρο θάνατο, στους στίχους 462 κ.ε., δεν προκαλεί τον Κρέοντα απλώς. Ταυτόχρονα, αψηφά τους ζωντανούς,

όσους θέτουν την ζωή υπεράνω της αιωνιότητας του ηθικού νόμου (έστω και όταν, μάλιστα ιδίως όταν, πηγή αυτής της αιωνιότητας είναι ο Άδης, όπου εδρεύει η *Δίκη*) και διακηρύσσει την προσωπική ελευθερία. Το να επιλέξεις το θάνατο ελεύθερα, το να τον επιλέξεις πριν της ώρας του, ισοδυναμεί με το να διατηρείς την κυριαρχία και την αυτοκυριαρχία σου αντίκρυ στο μοναδικό φαινόμενο, για το οποίο ο άνθρωπος δεν γνωρίζει γιατρικό (στ. 361). Εδώ, δεν είμαστε μακριά από την ηρωική απολυτοκρατία που βρίσκουμε στον κόσμο του Κορνέιγ (Corneille) ή στην εγελιανή αλληγορία του Δεσπότη και του Δούλου. Αυτή, ακριβώς, η διακήρυξη οντολογικής ελευθερίας γεννά την προς στιγμήν αγωνιώδη, αν και επίσης περιφρονητική, ερώτηση του στίχου 497: «Θέλεις κάτι περισσότερο από το να με συλλάβεις και να με σκοτώσεις;» Η Αντιγόνη, απέναντι στην ματαιόδοξη οργή του Κρέοντα, αναρωτιέται μήπως έχει εκείνος την δύναμη να εκχυδαΐσει, να εξευτελίσει με τον αυθαίρετο πόνο αυτόν τον θάνατο που είναι ο *δικός της*, που η ίδια έχει ελεύθερα επιλέξει.

Καθώς, όμως, εντείνεται η διαμάχη, ο εκθειασμός των ηθικών και σπλαχνικών απαιτήσεων του θανάτου από την Αντιγόνη παρασύρει τα πάντα στο πέρασμά του. Δεν είναι μόνον ότι ο Άδης απαιτεί ίσα δικαιώματα/τελετές για όλους τους σκοτωμένους, σε όποιες χονδροειδείς διακρίσεις και αν προβαίνει η επίγεια πολιτική (στ. 519), είναι ότι αυτή η «στοργική αγάπη, η στοργική ανθρωπιά της θνητής αλληλεγγύης» ή *φιλία*, ενώ γεφυρώνει το ασήμαντο, τελικά, χάσμα μεταξύ ζωής και θανάτου, έχει τα θεμέλιά της στο βασίλειο της αιωνιότητας. Η *φιλία* είναι αυτή που εξασφαλίζει την σωτήρια επήρεια της υπέρβασης στους ζωντανούς. Στον σαρκασμό του Κρέοντα υπάρχει ένας σπασμός άκρας αδυναμίας (στ. 524-5): «Αν πρέπει ν' αγαπάς, άντε ν' αγαπάς τους νεκρούς» (*φίλει κείνους*). Όμως, για άλλη μια φορά, μας εντυπωσιάζει η τεταμένη ισοδικία, με την οποία πραγματεύεται ο Σοφοκλής αυτήν την σύγκρουση. Στον στίχο 555, η Αντιγόνη εκσφενδονίζει καταπάνω στην Ισμήνη μια κρίσιμη διχοτομία: «Εσύ διάλε-

ξες να ζήσεις και εγώ να πεθάνω». Αυτή η κατηγορία της Αντιγόνης, με τις εμφατικές συμπαραδηλώσεις ανωτερότητας που παρουσιάζει, έχει κάμποσα από τον απολυταρχισμό, την αλαζονεία που τυφλώνουν τον Κρέοντα. Η Αντιγόνη αξιώνει πρόωρα για τον εαυτό της το αλάθητο του θανάτου.

Το δεύτερο μισό της σοφόκλειας *Αντιγόνης* είναι ένα σύνολο παραλλαγών στο θέμα του θανάτου, εξίσου περίτεχνο και συγκρατημένο με οποιοδήποτε κείμενο της θρησκευτικής, μπαρόκ και ρομαντικής λογοτεχνίας. Θα εξετάσω περαιτέρω τον επιθανάτιο θρήνο της Αντιγόνης, τον *κομμόν*, και το Αποκαλυπτικό όραμα του Τειρεσία. Αξίζει, όμως, τον κόπο να θυμηθούμε, εν συντομία, το πώς δραματοποιεί ο Σοφοκλής τους νεκρούς που προχωρούν σαν πλημμυρίδα, για να καταλύσουν την εν διαλύσει κοινωνία των ζωντανών.

Όλα τα μέλη του γένους της Αντιγόνης είναι, τώρα, φιλοξενούμενοι της Περσεφόνης του κάτω κόσμου (στ. 894). Η Ισμήνη έχει πάψει να υπάρχει, στο πλαίσιο των Λαβδακιδών, απλώς επειδή ανήκει ακόμα τόσο ξεκάθαρα στους ζωντανούς. Η φιλοξενία του Άδη απλώνεται ακαταμάχητη στο φως της ημέρας. Σύρει στο κατόπι της την Αντιγόνη, τον Αίμονα, την Ευρυδίκη και, μέσω ενός αμείλικτου συνειρμού, τον Μεγαρέα. Σε ένα έργο που περιλαμβάνει πολλές στιγμές τρόμου, το αποκορύφωμα βρίσκεται στον στίχο 1173: ο Αγγελιαφόρος, που έχει μιλήσει μόνο για θάνατο, ισχυρίζεται ότι το να ανήκεις στους ζωντανούς ισοδυναμεί με το να είσαι ο φονιάς των νεκρών. Ασφαλώς, υπάρχει εδώ αντιστροφή της απήχησης από την φονική απάντηση του υπηρέτη προς την απληροφόρητη Κλυταιμνήστρα, στις *Χοηφόρους*. «Είναι οι νεκροί (μέσα στον οίκο) που ξαναγύρισαν, για να σκοτώσουν τους ζωντανούς». Οι φραγμοί που διαχωρίζουν τον κόσμο των νεκρών από τον κόσμο των ζωντανών, που ο εύθραυστος χαρακτήρας και η ανεπάρκειά τους για την προστασία της εγκόσμιας πόλης, είναι, όπως έχουμε δει, επανερχόμενη και θεμελιώδης πηγή ανησυχίας για τον Σοφοκλή, αυτοί οι φραγμοί έχουν τώρα καταρρεύσει.

«Πτώμα αγκαλιάζει πτώμα» (κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ). Τούτος ο στίχος (1240) είναι η μοιραία εκπλήρωση της χλευαστικής διαταγής που είχε δώσει ο Κρέων στην Αντιγόνη. Στον στίχο 1266, ένα δύσκολο λογοπαίγνιο υπαινίσσεται, ίσως, όχι μόνο ότι ο Αίμων πέθανε νέος, αλλά και ότι ο ίδιος ο θάνατος (σε υπόρρητη αντίθεση με τον μόνο κι έρημο Κρέοντα) είναι «νέος» και «νεαρός». Οι διαδοχικές αποκαλύψεις του Αγγελιαφόρου πέφτουν βροχή πάνω στον Κρέοντα σαν φονικά χτυπήματα. Πρόκειται, όμως, για άνθρωπο «ήδη νεκρό» ή «σαν νεκρό» (στ. 1288). Ο ίδιος ο Κρέων, εκτός εαυτού, προσκαλεί τον θάνατο. Αν πέθαινε τώρα, ο θάνατος θα ήταν συνάμα ολοκλήρωση και τελειωτική, ύπατη (*ὕπατος*) ανακούφιση.

Αποφθεγματικά, ο χορός, σαν γέροντες που είναι, αρπαγμένοι, ωστόσο, ακόμα από την ζωή, του αρνούνται αυτήν την παρηγοριά. Ο χορός, απηχώντας την νουθεσία που ο ίδιος ο Κρέων είχε απευθύνει στον αυτοτυφλωμένο Οιδίποδα στον *Οιδίποδα Τύραννο*, λέει στον Κρέοντα να παραιτηθεί από την επιτακτική του παράκληση. Οι πράξεις και οι λόγοι των ανθρώπων είναι εκ των προτέρων καταδικασμένες. Αυτή η επίπληξη εγκαθιδρύει μια τρομακτική συμμετρία: ο Κρέων, που είχε αρνηθεί την ταφή στον Πολυνείκη, βλέπει τώρα να απαγορεύεται και στον ίδιο η είσοδος στον οίκο των νεκρών. Ο εξοστρακισμός, τον οποίον εκήρυξε κατά του Πολυνείκη, έχει γίνει πια και δικός του. Αυτή η ισορροπία στις συμφορές είναι άκρως χαρακτηριστική του Σοφοκλή. Ωστόσο, ανάγεται και σε αρχαιότερες ενοράσεις τραγικής αρμονίας. Το πιο γνωστό από τα αποσπάσματα που αποδίδονται στον Αναξίμανδρο, στις απαρχές της μεταφυσικής σκέψης, μας διδάσκει ότι όλα τα πράγματα αλληλοαποζημιώνονται υπό την πίεση της ανταπόδοσης για την *ἀδικία* η οποία, αναπόφευκτα, συνδέεται με την εν χρόνω ύπαρξή τους[206]. Πρόκειται

206. «Ὧν δέ γένεσις ἔστι τοῖς οὖσι καί τήν φθοράν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατά τό χρεών· διδόναι γάρ αὐτά δίκην καί τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατά τήν τοῦ χρόνου τάξιν». (Σιμπλίκιος εις Φυσ. 24. 13 DK 12a9). Βλ. την εξαίρετη ανάλυ-

για αινιγματική πρόταση. Όμως, οι απόψεις της για μια συμμετρία στην οδύνη και για το μυστήριο της αναπόδραστης αδικίας που υπολανθάνει στις ανθρώπινες πράξεις, φαίνονται, όντως, να προδιαγράφουν την επικοινωνία μεταξύ ζωής και θανάτου στο έργο μας.

Ο πέμπτος από τους μεγάλους άξονες της αναμέτρησης είναι αυτός που συνδέει τους ανθρώπους και τον θεό (τους θεούς). Οι ελληνικές τραγωδίες διδάσκονταν γύρω από έναν βωμό. Αυτή η θρησκευτική διάσταση είναι φανερή στην εκάστοτε παράσταση των έργων και υπολανθάνει στην μυθολογία, η οποία αποτελεί, με ελάχιστες εξαιρέσεις, την πρώτη ύλη τους. Όμως, ακόμη και στις σπάνιες περιπτώσεις που το θέμα αντλείται από την πρόσφατη και κοσμική ιστορία, όπως συμβαίνει με τους *Πέρσες* του Αισχύλου, η ιστορικότητα καθίσταται μυθική, οπότε ισχύει η λογική του υπερφυσικού. Η συγκριτική ανθρωπολογία έχει μπει στον πειρασμό, τουλάχιστον από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και μετά, να αναπτύξει κάποιες αναλογίες ανάμεσα στα ικετευτικά, θεοφανικά, οιονεί τελετουργικά στοιχεία του ελληνικού τραγικού δράματος και σε είδη θρησκευτικού χορο-δράματος ή ιερής μίμησης, όπως αυτά που απαντώνται στην Ινδία, στην νοτιοανατολική Ασία (τα αφηγηματικά χορευτικά έργα στο Μπαλί) ή και στους δυτικοευρωπαϊκούς κύκλους των μεσαιωνικών μυστηρίων. Τέτοιες συγκρίσεις αποδεικνύονται παραπλανητικές. Το γεγονός είναι ότι οι τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, καθώς και τα ελάχιστα πράγματα που μπορούμε να ανασυστήσουμε από τα δραματικά κείμενα των άμεσων προκατόχων και διαδόχων τους, δεν μοιάζουν με κανένα άλλο επιτελεστικό ενέργημα ή επιτελεστική τέχνη, με καμίαν

ση του Θεόφιλου Βεΐκου. *Οι προσωκρατικοί* ΟΕΔΒ, Αθήνα, 1985, κεφ. ΙΙΙ, «Η κοσμική δικαιοσύνη», σσ. 48-56. Πρβλ. επίσης του Charles Kahn, *Ἀναξίμανδρος καί οἱ ἀπαρχές τῆς ἑλληνικῆς κοσμολογίας*, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα 1982, και ιδίως κεφ. «Τό ἀπόσπασμα τοῦ Ἀναξίμανδρου», σσ. 229-268. (Σ.τ.Μ.)

άλλη αισθητική πραγμάτωση αναπαριστώμενης σκέψης και αισθήματος, απ' όσες γνωρίζουμε. Δεν είναι καν βέβαιο αν επινοήσεις, έστω κάπως σαν κι αυτές, έγιναν και εφαρμόσθηκαν πέρα από τα στενά όρια των Αθηνών και του αττικού πολιτισμού.

Αυτή η μοναδικότητα έχει αναμφίβολα σχέση με τον θρησκευτικό-τελετουργικό χαρακτήρα του δραματοποιημένου θρήνου και του ηρωικού μνημοσύνου, όπως εμφανίστηκαν σε αττικό έδαφος με τον Θέσπι, σύμφωνα με την παράδοση. Οι υποθέσεις του Αριστοτέλη σχετικά με την ακριβή φύση αυτού του υπόβαθρου είναι ήδη επισφαλείς και, ενδεχομένως, λανθασμένες. Τόσο η μοναδικότητα της αισχύλειας-σοφόκλειας-ευριπίδειας μορφής, όσο και η άκρα συντομία της δημιουργικής φάσης της υποδηλώνουν ότι η παρουσία του θρησκευτικού και του υπερφυσικού στην κλασική ελληνική τραγωδία ήταν συγχρόνως λειτουργικά ζωτική *και* ασταθής ή, ακόμη, ανοιχτά προβληματική. Μόνον εβδομήντα περίπου χρόνια χωρίζουν την καινοτόμο μεγαλοφυΐα του Αισχύλου από τις τελευταίες τετραλογίες του Σοφοκλή και την γοργή παρακμή που ήλθε, σύμφωνα με αρχαίες μαρτυρίες, με τους επιγόνους του τέταρτου αιώνα. Η ένταση ανάμεσα στην τελετουργική κυριολεξία και την εσωτερικευμένη, ακόμη και ανατρεπτική και αμφισβητούσα, θρησκευτικότητα, ανάμεσα στα επιφάνια του θεού και στην μεταφορική ερμηνεία ή στον εξανθρωπισμό των θεϊκών του δυνάμεων, ανάμεσα στον *deus* και την σκηνική *machina*, τον *θεό* και την *μηχανή*, από την οποία κατέρχεται με την μεγαλεπήβολη, αλλά επίσης αμφίβολη μορφή του, αυτή η ένταση δεν μπορούσε να συντηρηθεί και να καταστεί δημιουργική, παρά για σύντομο χρονικό διάστημα.

Απ' όσο είμαστε σε θέση να κρίνουμε, η τραγικο-σατυρική τετραλογία ενσαρκώνει και πραγματοποιεί μια βαθιά καρποφόρα μετατόπιση, από συμβάσεις εναισθητικών, μιμητικών, ίσως θεραπευτικών (καθαρτικών) ιεροτελεστιών σε ένα πλαίσιο μεταφυσικο-πολιτικού διαλόγου και κριτικής. Ο ίδιος ο τραγικός

τρόπος περνά από την συλλογικότητα στην άκρα μοναξιά των ποιητικών αμφιβολιών και επινοήσεων. Μπορούμε, χονδρικά, να τοποθετήσουμε τον Σόλωνα στην αφετηρία αυτής της μοναδικής στο είδος της πνευματικής κίνησης και τον Σωκράτη στον επίλογό της. Άλλωστε, αυτή η ιδέα περί συντομίας συνδέεται με την θρησκευτική υπόσταση της ελληνικής τραγωδίας, όχι μόνον με ιστορική, αλλά και με τυπική έννοια. Η αξιωματική δυνατότητα θείας επέμβασης, η άμεση επήρεια που ασκούν οι θεοί στα λόγια και τις χειρονομίες των θνητών, επιτρέπουν μια σπάνια οικονομία. Μια ελληνική τραγική τριλογία μπορεί να έχει σχεδόν την έκταση ενός μόνου σαιξπηρικού έργου. Υπάρχουν τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, που δεν ξεπερνούν σε διάρκεια μία και μόνη πράξη του *Άμλετ*, του *Βασιλιά Ληρ* ή του *Τρωίλος και Χρυσηίδα*. Το κάθε μείζον σαιξπηρικό τραγικό δράμα ή κωμικοτραγωδία πρέπει να ορίσει και να μεταδώσει το δικό του θεματικό πλαίσιο αναφοράς, καθώς και το ποιόν των υπερφυσικών ή θεολογικών συμπερασμών που προσιδιάζουν σε αυτό, όποτε ισχύει κάτι τέτοιο. Οι κατηγορίες εμμενούς περιορισμού ή υπέρβασης είναι πάντοτε τοπικές. Για να μεταδοθούν στο κοινό αυτές οι ιδιαίτερες, καθ' έκαστα προδιαγραφές (ιδιαίτερες στο εκάστοτε έργο), για να εδραιωθούν, στο πραγματικό επίπεδο και το λεκτικό ιδίωμα του έργου, οι συναφείς κατηγορίες θεωρησιακής κατάταξης, απαιτείται χρόνος και επιμονή στην έκθεση. Αυτό μαρτυρούν οι αφηγήσεις του φαντάσματος στον *Άμλετ* ή των ασώματων ταγμάτων στην *Τρικυμία*. Μια ελληνική τραγωδία, αντιθέτως, έχει στην διάθεσή της οικονομίες συμβολικής εκδίπλωσης τόσο άμεσες, όσο είναι και αυτές της Θείας Λειτουργίας.

Σε αυτήν την σύντομη περίοδο άνθισης μιας τεταμένης και συνοπτικής μορφής τέχνης, η θέση του Σοφοκλή είναι, παραστατικά σχεδόν, στο μέσον. Η δική του πραγμάτευση της θεϊκής διάστασης, όπως την βρίσκουμε, τόσο στα σωζόμενα έργα, όσο και στα αποσπάσματα, δεν ταιριάζει με την αισχύλεια αντίληψη

της άμεσης γειτονίας του ανθρώπου με τους θεούς, γειτονίας η οποία παραμένει, καθαυτήν, συνάρτηση ενός «τιτανικού», προπολιτικού σταδίου στην ανθρώπινη εξέλιξη[207]. Από την άλλη μεριά, ο Σοφοκλής φαίνεται να αποφεύγει – έστω και αν την προσεγγίζει κάπως με την Αθηνά του *Αΐαντα* – την ευριπίδεια διπλοπροσωπία, που, είτε παριστάνει τους θεούς ως παράλογους καθιστώντας τους ηθικά και πνευματικά «αρχαϊκότερους» από τα θνητά θύματά τους είτε τους καθιστά αντικείμενα ειρωνείας, με την χρήση του ελέγχου και των σοφιστικών αβεβαιοτήτων. Η ιδιοσυγκρασία του Σοφοκλή δεν διαθέτει, απ' ό,τι βλέπουμε από τις κειμενικές μαρτυρίες, ούτε την άμεση μνημειακότητα του αγώνα με τους θεούς και του φανερώματός τους, όπως τα βρίσκουμε στην *Ὀρέστεια*, ούτε το ανατρεπτικό πάθος της κρίσης του ανθρώπου για τους θεούς και του αποχαιρετισμού που τους απευθύνει, όπως δραματοποιούνται στον *Ἱππόλυτο* ή στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Ο εξεταστικός στοχασμός γύρω από την ίδια την φύση ενός «θεάτρου των θεών» (του θεάτρου του Διονύσου), για το τίμημα που μια *πόλις* και ένα λογοτεχνικό είδος πρέπει να είναι έτοιμα να καταβάλουν αν είναι να εγκολπωθούν τους θεούς – διαλογισμός έκδηλος στις *Βάκχες*, ο οποίος φαίνεται μάλιστα να καθιστά το εν λόγω δράμα στοχαστικόν επίλογο της κλασικής ελληνικής τραγωδίας – συνδέεται εν μέρει με την ευαισθησία του Σοφοκλή.

Όπως είδαμε, ο Σοφοκλής θεωρεί την εν δυνάμει πραγμάτωση της γειτνίασης των θεών, όπως γίνεται στον Αισχύλο, σαν ένα από τα υποχωρούντα, αλλά ακόμη απειλητικά ρεύματα αρχαϊκής και αναρχικής επήρειας στον πολιτισμό και την αργή ωρίμανση του λόγου. Αντιλαμβάνεται, όμως, με ίση οξυδέρκεια, το υβριστικό κρεσέντο των εμμενών δυνάμεων, της βούλησης, του αλαζονικού θετικισμού, που απειλεί την ανθρωπότητα σε έναν κόσμο είτε άδειον από θεούς είτε ερχόμενον σε επαφή με αυτούς μόνο

207. Πρβλ. την γενική εξέταση αυτού του ζητήματος στο W. Bröcker, *Der Gott des Sophokles* (Frankfurt-on-Main, 1971).

κατ' ευγενή παραχώρησιν των τελετουργικών πρακτικών. Έγκειται, λοιπόν, στην ιδιαίτερη τέχνη του Σοφοκλή το ότι υποβάλλει την εγγύτητα των θεών, ενώ ήδη αποδίδει στην εγγύτητα αυτήν την αρχόμενη μεταφορική, ψυχολογίζουσα εκδοχή της, την θέση της προσωπικής, ιδιωτικής συνείδησης. Ούτε ο Αισχύλος ούτε ο Ευριπίδης θα μπορούσαν, πιστεύω, να επιτύχουν (έστω και αν είχαν θελήσει να το κάνουν) το μυστήριο της μεταμόρφωσης του Οιδίποδα στον Κολωνό, αυτή την πειστική, υποβλητική ακτινοβολία, που εκδιπλώνεται ανάμεσα στους αντιτιθέμενους πόλους του αφτιασίδωτου υπερφυσικού στοιχείου από την μια και της ορθολογικής διερεύνησης από την άλλη. Το θαύμα της μεσότητας που λαμβάνει χώραν στο ιερό άλσος, απορρέει από την ήδη σχεδόν βιργίλεια νύξη ότι η πρωταρχική οικειότητα μεταξύ ανθρώπων και θεών παύει, ευτυχώς ή δυστυχώς, να είναι προσιτή, με την εξαίρεση εκκεντρικών ή, υπό μία έννοια, σκανδαλωδών περιστάσεων. Η ίδια η αιμομιξία που διέπραξε ο Οιδίπους, είναι σαν να αποτελούσε σκοτεινή υπενθύμιση της μείζονος αιμομιξίας που διαπράχθηκε κατά την αρχική επικοινωνία ανθρώπων και θεών. Εξ ου και ο ορισμός μου της σοφόκλειας ευσέβειας (*pietas*) ως «όχι ανέφελου ανθρωπισμού».

Έχει υποστηριχθεί ότι το θέατρο του Ρακίνα εξαρτάται από έναν *deus absconditus* ως κρυμμένον θεατή του. Στην σοφόκλεια τραγωδία, ο «κρυμμένος θεός» είναι κεντρικός παράγων της δράσης. Στην *Αντιγόνη*, κάνει από νωρίς την εμφάνισή του: στους στίχους 278-9, ο κορυφαίος του χορού ερωτά μήπως τα αινίγματα που φαίνονται να σημαδεύουν την πρώτη «ταφή» του Πολυνείκη, είναι αποτέλεσμα «θείας βούλησης» ή ακόμα και «θείας πράξης»[208]. Όπως είδαμε, αυτός ο υπαινιγμός εντείνεται με τις γνω-

208. Πρβλ. την επιχειρηματολογία του A. Maddalena στο *Sofocle* (2η έκδ. Τορίνο, 1963). Ο Μανταλένα θεωρεί την πρώτη ταφή παγίδα, ενέδρα (*una trappola... una reta, un inganno*), που έστησαν οι θεοί στην Αντιγόνη. Αν, έστω, υποστηρίζει, οι θεοί παγίδευσαν τον Κρέοντα, ωστόσο το δίχτυ που έριξαν στην Αντιγόνη είναι ακόμη «χειρότερο».

στικές και δραματικές αμφισημίες σχετικά με την ενδεχόμενη επέμβαση του υπερφυσικού στην «θύελλα σκόνης» που καλύπτει την δεύτερη ταφή. Ωστόσο, η ίδια η αρχή του έργου μας υποβάλλει μιαν αποστασιοποίηση των θεών και *από* τους θεούς. Η Αντιγόνη δεν επικαλείται την θεία βοήθεια για την εκτέλεση του ευσεβούς σχεδίου της. Καμία ικεσία, ούτε στον Δία ούτε στους αιώνιους φύλακες των νεκρών, δεν κοσμεί την απόφασή της. Οι διαδοχικές επικλήσεις στον «Δία που αιώνια βλέπει τα πάντα» (στ. 184) προέρχονται από τα χείλη του Κρέοντα. Αυτός είναι που, καταγγέλλοντας τον Πολυνείκη, τον πυρπολητή της πόλης, τον ιερόσυλο, εισάγει στο δράμα το πάνθεον των θεοτήτων της πόλης και τα περίστυλα ιερά τους. Όμως, η κοσμιότητα των τελετουργικών διατυπώσεων του Κρέοντα υπονομεύεται από την κομπορρημοσύνη και την γραμματική συστροφή του στίχου 304: απειλώντας τον Φύλακα με αμείλικτο θάνατο, εάν δεν βρεθούν οι άνδρες «που έκαναν αυτήν την πράξη έναντι χρηματισμού», ο Κρέων ομνύει στον Δία «που έχει ακόμη τον σεβασμό μου» ή «αν βέβαια έχει ακόμη τον σεβασμό μου». Το ελληνικό κείμενο δεν μπορεί να μεταφραστεί με πλήρη σαφήνεια. Ωστόσο, μπορούμε να αντιληφθούμε καθαρά την απειλητική νύξη, όσο συγκαλυμμένη κι αν είναι, όσο μασκαρεμένη κι αν είναι από το παράφορο αποκορύφωμα της ρητορείας του Κρέοντα.

Η άποψη του Κρέοντα για τις σχέσεις του με τον Δία είναι ότι πρόκειται για σχέσεις ωφελιμιστικής αμοιβαιότητας: οι επικλήσεις και οι τιμές αποδίδονται με την προσμονή μιας καλοδεχούμενης ανταμοιβής. Έχουμε, όμως, σημειώσει ότι μία πολιτικής τάξεως θρησκευτικότητα, το να συμπεριλαμβάνεται η λατρεία στην γενική πολιτική της κοσμιότητας, είναι θετικό στοιχείο στην σοφόκλεια θεώρηση της ορθότητας. Η παρόρμηση που ευτελίζει και προδίδει αυτήν την θεώρηση, πηγάζει από την εξαναγκαστική φύση του όρκου του Κρέοντα, καθώς και από το απλό γεγονός ότι τούτος ο όρκος τοποθετείται σε ένα πλαίσιο αυταρχικής πλάνης και αδικίας. Η προειδοποίηση του Κρέοντα

στον Δία, συγκεκαλυμμένη, τρόπον τινά, στην σύνταξη του στίχου 304, και αυτός ο χρονικός προσδιορισμός («ακόμη») προετοιμάζουν το έδαφος για την βλασφημία που επακολουθεί. Ήδη, τόσο το γεγονός ότι η Αντιγόνη παραλείπει να προσευχηθεί, όσο και η κομπαστική ευφράδεια της επίκλησης του Κρέοντα, κρατούν το θείο σε απόσταση. Αυτήν ακριβώς την απόσταση – όπου οι θεοί σύρονται αμαχητί σε κενό έδαφος, συναθροίζονται κοντά στην άρνηση – την ελέγχει απόλυτα ο Σοφοκλής.

Δεν χρειάζεται να υιοθετήσουμε την ερμηνεία του Χαίλντερλιν για την Αντιγόνη ως *Άντίθεον*, για να συνειδητοποιήσουμε το πόσο φειδωλή σε αναφορές στο θείο είναι η απολογία της. Η έκφραση *πρὸς θεῶν*, στερεότυπη ικεσία τόσο συχνή στα άλλα έργα του Σοφοκλή, δεν απαντά παρά μία μόνο φορά στην *Άντιγόνη* (στ. 838 ή 839, ανάλογα με την αρίθμηση των εκδοτών, αλλά και εκεί σε πλαίσιο πολεμικής). Ο Ζευς και η Δίκη δεν μνημονεύονται παρά μόνο μία φορά στην μεγάλη απολογία της Αντιγόνης, σε ένα επιχείρημα που είναι, επιπλέον, αρνητικό ως προς την λογική και την γραμματική του: «*Δεν* ήταν ο Ζευς... *δεν* ήταν οι νόμοι που επιτάσσει η Δίκη». Τα υπερβατικά απόλυτα που επικαλείται η Αντιγόνη στην διαμάχη της με τον Κρέοντα, είναι, υπό ακραία έννοια, εγκόσμια. Αφορούν την ισότητα στον θάνατο και τον συμψηφισμό του παρελθόντος κακού και καλού, που επιτρέπουν στους νεκρούς να αξιώνουν την οικογενειακή αλληλεγγύη. Αν υπάρχει μια θεϊκή παρουσία στην συνηγορία υπέρ της απόδοσης του Πολυνείκη στην γη, αυτή είναι η παρουσία του Άδη. Ακόμη κι εδώ, όμως, ο τόνος της Αντιγόνης έχει κάτι το σχεδόν επιπόλαια αυτονόητο. Βρισκόμαστε παρασάγγας μακριά από οποιαδήποτε ομηρική η αισχύλεια έμφαση στην επικείμενη υποστασιοποίηση του υπερφυσικού. Η Αντιγόνη σκιαγραφεί ολόγυρά της μιαν ηθική μοναξιά, μια διαυγή ξηρότητα, που μοιάζουν να προοικονομούν την αυστηρότητα του Καντ. Είναι εγκρατής από την άποψη του υπερβατικού. Αποτελεί και αυτό μέρος της αμείλικτης διακριτικής της ευχέρειας.

Ξανά δια στόματος Κρέοντος, και με απαράμιλλη δραματική-ψυχολογική λεπτότητα, υποδηλώνει ο Σοφοκλής την διφορούμενη εγγύτητα του θείου. Ο *Ζεὺς ἑρκεῖος*, όπως τον επικαλείται ο Κρέων στον στίχο 487, αποτελεί μετωνυμία της ίδιας της ουσίας της «οικογένειας». Ο βωμός του βρίσκεται στην αυλή του σπιτιού, μέσα στον οικογενειακό περίβολο (*ἕρκος*). Σε αυτήν την συγκεκριμένη ενσάρκωση του Διός προσεύχεται ή προσφέρει θυσία η οικογένεια, σε μία κοινή τελετή, η οποία, με την σειρά της, ορίζει την ίδια της την συνοχή και την γενεαλογική ταυτότητα. Όταν, επομένως, ο Κρέων επικαλείται αυτόν τον θεό, επιτελεί μία σύνθετη απρέπεια. Μας λέει ότι, ακόμη κι αν ο υπαίτιος ήταν στενότερος συγγενής του και από αυτούς που λατρεύουν τον Δία στον οικογενειακό βωμό, δε θα διέφευγε από την μοίρα που προβλέπεται από τον νόμο. Όπως και στον στίχο 304, ο Κρέων ζεύει τον Δία σε μια πράξη αυθαίρετης εκδικητικότητας. Επικαλείται τον «Δία της οικογένειας», σχεδόν παρωδώντας την επίκληση ενάντια στους συγκεκριμένους συγγενικούς και οικιακούς δεσμούς που προστατεύει εκείνος ο θεός. Ωστόσο, η απρέπεια ή ακόμη και αισχρότητα του Κρέοντα καθίσταται σύνθετη και δίσημη, ακριβώς επειδή η Αντιγόνη *δεν* επικαλείται τον *Δία ἑρκεῖον*, κάτι που θα αποτελούσε απολύτως φυσιολογική λογική και λεκτική αντίδραση. Για άλλη μια φορά ο Κρέων δείχνει να οικειοποιείται και να αξιοποιεί ενστικτωδώς ένα κενό που έχει αφήσει η Αντιγόνη.

Η επίμονα στρατηγική και καιροσκοπική παρόρμηση που διέπει την θρησκευτικότητα του Κρέοντα, υπογραμμίζεται στους στίχους 658 κ.ε. Παραχωρεί στην Αντιγόνη τον «Δία των δεσμών αίματος», τον οποίον είχε προηγουμένως προσπαθήσει να πάρει με το μέρος του. Τον *Δία βασιλέα*, τον μονάρχη και προστάτη της πολιτικής-ανδρικής κυριαρχίας, κατ' εικόνα του εαυτού του, επικαλείται τώρα ο Κρέων. Κι όμως, τα αντεπιχειρήματα του Αίμονα είναι τόσο απομακρυσμένα από την εγγύτητα του θείου, όσο ήταν και τα επιχειρήματα της Αντιγόνης. Η αναφορά στις

«οφειλόμενες στους θεούς τιμές» (στ. 745) γίνεται παρεμπιπτόντως, οι δε θεότητες του κάτω κόσμου (*θεῶν τῶν νερτέρων*), τις οποίες μνημονεύει ο Αίμων στον στίχο 749, είναι πολύ καλά και στ' αλήθεια «κρυμμένες» σε αυτά τα συμφραζόμενα.

Εν ολίγοις, σε όλη την έκταση του μεγαλύτερου μέρους της σοφόκλειας *Αντιγόνης*, τα πρόσωπα του δράματος κρατούν τους θεούς σε απόσταση. Τα χορικά, όπως προσπάθησα να δείξω, είναι αυτά που εκλιπαρούν και καθιστούν πιθανή την έλευση του θείου. Αυτή η έλευση γίνεται σιγά-σιγά αισθητή στους ανθρώπους, καθώς οι πράξεις των πρωταγωνιστών του δράματος ξεφεύγουν από κάθε έλεγχο. Οι ανεπάρκειες της εμμένειας, είτε πρόκειται για τις ανεπάρκειες του ηθικού μονισμού της Αντιγόνης είτε για τις ανεπάρκειες της εκλεκτικής και αυταρχικής «επίσημης εκκλησίας» του Κρέοντα, αποκαλύπτονται με τρομακτικό τρόπο στο τέταρτο στάσιμο. Εδώ, πιστεύω, βρίσκεται ο μοιραίος άξονας, γύρω από τον οποίο κινείται το έργο.

Μέσα από τον ακαθόριστο σάλο αυτής της ωδής (που η συνάφεια των τριών μυθολογικών της εικόνων με την παρούσα μοίρα της Αντιγόνης έχει συζητηθεί κατά κόρον και χωρίς οριστικά συμπεράσματα) κάνει την εμφάνισή του το θέμα της καταστροφικής οικειότητας μεταξύ ανθρώπων και θεών. Η τρομακτική, η αλλόκοτη δύναμη της μοίρας – οι δε τέσσερις λέξεις *μοιριδία τις δύνασις δεινά* μου φαίνεται ότι περιέχουν την πεμπτουσία της οπτικής και της τέχνης του Σοφοκλή – δεν λογαριάζει ούτε αυτούς που έχουν υψηλή καταγωγή ούτε καν αυτούς που έχουν θεία προέλευση. Πάνω σε *αυτούς*, απεναντίας, συγκεντρώνει όλη της την φρίκη. Η χρυσή επίσκεψη του Διός φυλακίζει την Δανάη σε έναν θάλαμο μυστικό σαν τον τάφο. Ο Λυκούργος ο Θραξ υπόκειται σε ειδεχθή τιμωρία, επειδή αμφέβαλε για την θεϊκή γέννηση του Διονύσου. Αυτός, όπως και ο Πενθεύς στις *Βάκχες*, είχε ασύνετα πασχίσει να προσδιορίσει και να διατηρήσει την εμπράγματη οριοθέτηση μεταξύ του κόσμου των θεών και του κόσμου της *πόλεως*. Τώρα ο Διόνυσος, ο ίδιος μυ-

στηριώδης βλαστός μιας εκστατικής-καταστροφικής επαφής ανάμεσα στον αθάνατο Δία και την θνητή Σεμέλη, διασχίζει τον φραγμό, εκδικούμενος. Η σχέση των δεινών που βρήκαν την Θρακιώτισσα Κλεοπάτρα με την λογική του χορού είναι δυσερμήνευτη (φαίνεται πως ο Σοφοκλής πραγματεύθηκε αυτόν τον άγριο μύθο σε δύο τουλάχιστον χαμένα έργα). Εμφανίζεται, όμως, και πάλι το θέμα της συνεύρεσης θεών και ανθρώπων, καθώς και της θείας γέννησης. Η Κλεοπάτρα είναι παιδί του Βορέα, του θεϊκού βόρειου ανέμου. Ανατράφηκε στο σπήλαιο των καταιγίδων. Εάν το χωρίο δεν είναι παρεφθαρμένο (βλ. σχετικά τα σχόλια του Τζεμπ στον στ. 970), η σημασία του είναι ότι ο Άρης παρατηρεί με «ωμή χαρά» την τύφλωση των παιδιών της Κλεοπάτρας.

Η Αντιγόνη, που απαρνήθηκε τον Έρωτα, που έχει παρεμβάλει την στείρα αγνότητα της ηθικής βούλησης ανάμεσα στον εαυτό της και τις αβεβαιότητες ή τις αργοπορίες της βοήθειας των θεών, έχει οδηγηθεί στον θάνατό της. Ο χορός, σε κατάσταση αποκορυφωμένης μανικής αντίληψης, αναφέρει, χορεύει, τρεις τρομακτικούς μύθους, που ο καθένας τους αναφέρεται στην στενότερη και πιο μοιραία των συναντήσεων μεταξύ θεών και θνητών, την ερωτική. Όπως το αίμα της θυσίας τραβάει προς το φως τις ψυχές των νεκρών, όπως το μέλι τραβάει τις μέλισσες, έτσι και οι ανθρώπινες συγκρούσεις και η αναπαράσταση αυτών των συγκρούσεων στο θέατρο έλκουν τους θεούς, και ιδιαίτερα τον Διόνυσο, τον διγενή. Αυτό το σημείο έχει αποφασιστική σημασία, προκειμένου να συλλάβουμε το τι είναι η αττική τραγωδία. Οι θεοί είναι παρόντες στην απαγγελία και στην μίμηση του μύθου. Έρχονται, όμως, και στον βωμό του θεάτρου. Ο Διόνυσος είναι παρών στο θέατρό του και στην γιορτή του. Επιστρέφει στην Θήβα, όχι μόνο με την επίκληση του χορού στο πομπώδες φινάλε (στ. 1349-50), αλλά και ενδεδυμένος το ίδιο το έργο, τους τρόμους και τις απαιτήσεις που μας επιβάλλει *η Αντιγόνη*.

Όλα συμβαίνουν, λες και αυτό το μανιώδες στάσιμο να άνοιξε διάπλατες τις πύλες της εγκόσμιας σφαίρας. Οι υπερφυσικές δυνάμεις συρρέουν τώρα στην πόλη του Κρέοντα. Τα πουλιά, ιεροί οιωνοί, είναι έξαλλα και βγάζουν βάρβαρες κραυγές (εδώ ίσως υπάρχει ένας δυσοίωνος αντίλαλος του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, στ. 1051). Ο Ήφαιστος, ο θεός της φωτιάς και, δια μετωνυμίας, η ίδια η φλόγα της θυσίας, αρνείται την παρουσία του. Η φλόγα αρνείται ν' ανάψει. Το λίπος και τα εντόσθια δεν καίγονται. Τέτοια είναι η μακάβρια επίπληξη των θεών προς αυτούς που θέλουν να τους τιμούν στην μολυσμένη Θήβα. Οι δημόσιοι βωμοί, καθώς και οι ιδιωτικές εστίες έχουν μιανθεί με ξεσκλίδια, που έχουν αποσπάσει τα όρνεα από την άταφη σάρκα του Πολυνείκη. Οι σπασμωδικές, διάχυτες αιτιότητες και συνάφειες, που κατά κανόνα λειτουργούν στα ανθρώπινα πράγματα, έχουν παραχωρήσει την θέση τους σε μιαν ακαριαία και αμείλικτη συμμετρία. Τα όρνεα και τα σκυλιά που ο Κρέων διέταξε να καταβροχθίσουν το πτώμα του μισητού Πολυνείκη, τώρα μιαίνουν την πόλη με αισχρά περιττώματα. Η φωτιά, που δεν άναψε για τον γιο του Οιδίποδα, τώρα δεν ανάβει ούτε στους βωμούς. Ο Κρέων, ο οποίος, όπως και ο Οιδίπους πριν απ' αυτόν, θεωρεί τον Τειρεσία αργυρώνητο οιωνοσκόπο που οι στασιαστές πολίτες έχουν δωροδοκήσει με χρυσάφι για να διακινεί προδοτικά την αλήθεια (ο γαλλικός όρος *marchander* αποδίδει επακριβώς τον χρωματισμό του πρωτοτύπου), πρέπει τώρα να αντιμετωπίσει τους χειροπιαστούς οιωνούς της θεϊκής αποστροφής. Πρέπει να παλέψει με την εμφανή κατάργηση του συμβολαίου δημόσιας ευσέβειας με συμβαλλόμενους αφ' ενός μεν τον ίδιο, ως νόμιμο άρχοντα, αφ' ετέρου δε τις υπερφυσικές παρουσίες, τις οποίες είχε προσωπικά επικαλεσθεί με όρους αμοιβαιότητας. Αυτό το κάνει σε ένα χωρίο, που το θεωρώ ένα από τα κομβικά χωρία του κειμένου μας:

Τάφῳ δ' ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε,

οὐδ' εἰ θέλουσ' οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν
φέρειν νιν ἁρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους,
οὐδ' ὡς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας ἐγὼ
θάπτειν παρήσω κεῖνον· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
θεοὺς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει.

Στην εκδοχή του Τζεμπ οι στίχοι 1039-44 έχουν ως εξής:

But ye shall not hide that man in the grave-no, though the eagles of Zeus should bear the carrion morsels to their master's throne-no, not for dread of that defilement will I suffer his burial-for well I know that no mortal can defile the gods.

Ο Ρόμπερτ Φέηγκλς (Robert Fagles) μεταφράζει ως εξής:

You'll never bury that body in the grave,
not even if Zeus's eagles rip the corpse
and wing their rotten pickings off to the throne of god!
Never, not even in fear of such defilement
will I tolerate his burial, that traitor.
Well I know, we can't defile the gods-
no mortal has the power.

Και ο Μαζόν μεταφράζει:

Non, quand les aigles de Zeus l'emporteraient pour le manger jusques au trône du dieu, même alors, ne comptez pas que, par crainte d'une souillure, je vous laisse l'enterrer, moi. Je sais trop que souiller les dieux n'est pas au pouvoir d'un mortel.

Δεν είναι εδώ ο χώρος για να κάνουμε κάτι περισσότερο από το να επιστήσουμε, απλώς, την προσοχή στις αξιοσημείωτες διαφορές ως προς τον τόνο και την κυριολεκτική κατανόηση που εμφανίζουν αυτές οι τρεις εκδοχές. Είναι πρόδηλο ότι το ελληνικό κείμενο δεν επιδέχεται μονοσήμαντη παράφραση. Ίσως υπάρχουν κειμενικά προβλήματα στον στίχο 1040, και έχουν προταθεί ποικίλες διασαφητικές διορθώσεις. Κάποιοι σχολιαστές επεκτείνο-

νται πολύ γύρω από αυτές τις αμφισημίες. Ο Κρέων αρνείται να θάψει το λείψανο του Πολυνείκη, έστω κι αν απειλείται με μίασμα· ή πάλι, κι αν ακόμη οι αετοί μεταφέρουν σάρκες μέχρι τον παντοδύναμο θρόνο, και πάλι η ταφή θα είναι αποτέλεσμα της απόφασης του Κρέοντα και μόνο, και δεν θα του έχει επιβληθεί από τους οιωνούς ή τις ψευδολογίες του Τειρεσία.

Αυτό, όμως, μοιάζει μάλλον παρατραβηγμένο. Ο αναπαλμός της αμήχανης οργής – οι θεοί τους οποίους τιμούσε και των οποίων τους ναούς νικηφόρα υπερασπίσθηκε από τους εμπρηστές Αργίτες, τώρα στρέφονται εναντίον του – και η βλασφημία που ξεσπά από την μανία του Κρέοντα, είναι πέραν πάσης αμφισβητήσεως. Έχουμε δει με πόση λεπτότητα προετοιμάσθηκαν με τον λανθάνοντα, γλοιώδη εκβιασμό του στίχου 304. Και εδώ λειτουργεί μια ζοφερή συμμετρία. Μολονότι οι στίχοι 855-7 είναι περιβόητοι για την ερμηνευτική τους δυσκολία, εκεί ο χορός βλέπει την Αντιγόνη να στέκεται γεμάτη αναίδεια μπροστά στο βάθρο και τον θρόνο της Δίκης, γυρεύοντας είτε να τον αγκαλιάσει είτε να ορμήσει καταπάνω του. Η βλασφημία του Κρέοντα, καθρεφτίζοντας εκείνη την εικόνα, φτάνει τώρα, με χοντροκομμένα μιαρό τρόπο, μέχρι τον ίδιο τον θρόνο του Διός.

Ωστόσο, απ' ό,τι γνωρίζω, κανένας σχολιασμός δεν έχει αντιληφθεί την προκλητική βαθύτητα της δικαιολόγησης που προσάγει ο Κρέων: *θεοὺς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει*.

Από θεολογική και ψυχολογική άποψη, εντός του πλαισίου του δράματος αλλά και πολύ πέραν αυτού, πρόκειται για τρομερό αξίωμα. Ο Τζεμπ ερμηνεύει τον στίχο ως σόφισμα «του είδους εκείνου που θα γύρευε ένας πείσμων και ξεροκέφαλος άνθρωπος, για να καθησυχάσει την συνείδησή του». Άλλοι βλέπουν την πρόταση ως απόδειξη ότι η οργή κυρίευσε προς στιγμήν την σώφρονα ευσέβεια του Κρέοντα. Ορισμένοι ερμηνευτές παραθέτουν, κατ' αντιδιαστολήν, την σοβαρή χρήση αυτού του αποφθέγματος στον *Ἡρακλῆ Μαινόμενο* του Ευριπίδη (στ. 1232), χαρακτηρίζοντας αυτά τα λόγια του Κρέοντα ως καθαρή υποκρισία. Έτσι και ο Έρα-

σμος στα *Adagia* (ν. Ι): «Sententia pia est sed a Creonte impia anima dicta»*. Μήπως αυτές οι ερμηνείες αδικούν την εξονυχιστική, συνταρακτική ψυχολογία αυτών που λέει ο Σοφοκλής; Μήπως θα έπρεπε μάλλον να υιοθετήσουμε την πρόταση που υπέβαλε ο Λούις Κάμπελ (Lewis Campbell) στην δική του έκδοση του Σοφοκλή του 1871, ότι ο υπέρτατος σκεπτικισμός του Κρέοντα είναι γνήσιος και προαναγγέλλει τον σκεπτικισμό των Επικουρείων;

Πρέπει, νομίζω, να σταθμίσουμε προσεκτικά τα συμφραζόμενα. Η πολιτική θεολογία του Κρέοντα είχε ζυγιάσει αυταρχικά τους συμβατικοποιημένους και οφειλόμενους βαθμούς επαφής μεταξύ ανθρώπων και θεών. Οι κανόνες, όμως, τώρα έχουν παραβιαστεί από την άγρια εισβολή του μυστηρίου και των εχθρικών οιωνών στην πόλη. Ανακάλυψε άραγε ο Κρέων, μέσα στην ζοφερή μαντική ικανότητα της οργής του, την άβυσσο της «ασχεσίας» μεταξύ θνητού και θείου; Άραγε συνειδητοποιεί τώρα, έστω και σε μιαν έκλαμψη άκαρπης ενόρασης, ότι η εκ μέρους του ατίμωση του πτώματος του Πολυνείκη ήταν χειρονομία άνευ νοήματος, διότι η μοίρα του ανθρώπου σε σχέση με το υπερβατικό δεν μπορεί να καθορισθεί μέσω του τελετουργικού ή της άρνησής του; Και αυτό γιατί, αν κανένα μίασμα δεν μπορεί να αγγίξει τους θεούς, τότε ο μη ενταφιασμός του Πολυνείκη αποτελεί πράξη με ρηχό, εγκόσμιο χαρακτήρα. Η δε αγωνιστική αντίδραση της Αντιγόνης γίνεται ταυτόχρονα υπερβολική και αναγώγιμη σε μία εξ ολοκλήρου ιδιωτική, συναισθηματική παρόρμηση. Η τραγωδία δεν ήταν αναγκαία.

Ομολογουμένως, αυτό σημαίνει πως επιβαρύνουμε τον στίχο 1044 με υπερβολικό φορτίο υπονοουμένων. Ωστόσο, το μεγαλείο αυτής της απόφανσης, όντως, υφίσταται. Προοικονομεί στάσεις που είναι φιλοσοφικά και ηθικά επακόλουθά της, όπως η ηθική της *caritas* και της συμπάθειας, που προάγγελός τους είναι η Αντιγόνη. Αυτή δε ακριβώς η αυτοκαταστροφική ισοσθέ-

* «Η φράση είναι ευλαβής, αλλά λέγεται από την ανευλαβή ψυχή του Κρέοντα» [Σ.τ.Μ.]

νεια ανάμεσα σε ορισμένες προβλέψεις της Αντιγόνης και στις προβλέψεις του Κρέοντα είναι που μας πείθει περί αυτού.

Όμως, είναι, ασφαλώς, πολύ αργά πια. Ο Ζευς, ο Διόνυσος, ο Ήφαιστος και ο Πλούτων είναι πια παντού στην πόλη του ανθρώπου[209]. Η παρουσία τους είναι αυτή που εντείνει το νόημα των διαδοχικών καταστροφών. Καθώς ο Κρέων και η ακολουθία του σταματούν για να ενταφιάσουν τα λείψανα του Πολυνείκη, εκλιπαρούν το έλεος της Εκάτης, της θεάς των τριόδων (πόσο μοιραία είναι τα τρίστρατα για τον Οίκο του Λαΐου) και του Πλούτωνα, του θεού του κάτω κόσμου. Όπως γνωρίζουμε, αυτή η στιγμή ευσεβούς μετανοίας χρησιμεύει για να κάνει διπλά βέβαιο ότι ο Κρέων δεν θα φτάσει στην ώρα του στον πέτρινο τάφο. Στον βωμό του *έρκείου Διός*, του Διός της οικογενειακής εστίας τον οποίον είχε για λόγους τακτικής επικαλεστεί πρωτύτερα ο Κρέων, είναι που αυτοκτονεί η σύζυγός του Ευρυδίκη. Η κραυγή του Κρέοντα στον στίχο 1284 (*ἰώ, ἰὼ δυσκάθαρτος Ἅιδου λιμήν*) παρουσιάζει δυσκολίες. Κάποιοι τον ερμηνεύουν ως εξής: καμία θυσία δεν μπορεί να κατευνάσει τον αδηφάγο Άδη. Άλλοι εισηγούνται για αυτό το χωρίο, πιο εύστοχα ίσως, την ερμηνεία ότι δεν υπάρχει ασφαλές λιμάνι για τον Κρέοντα στον θάνατο, ότι τα θύματα που έστειλε εκείνος στον Άδη τώρα του φράσσουν και μολύνουν την ποθητή είσοδο. Το βέβαιο είναι η καταλυτική παρουσία της δίνης του κάτω κόσμου. Αυτή παρασύρει τον Κρέοντα στα σκότη.

Τελικά, οι συναντήσεις θεών και ανθρώπων είναι οι καταστροφικότερες στην *Αντιγόνη*. *Nemo contra deum nisi deus ipse*[210], έλεγε ο Γκαίτε. Ο Σοφοκλής το γνώριζε καλύτερα. Οι προσπάθειες των πρωταγωνιστών να κρατήσουν το θείο σε ηθική ή διπλωματική απόσταση αποτυγχάνουν παταγωδώς. Στο τέλος, οι

209. Το σχόλιο του H. D. F. Kitto στο *Sophocles, Dramatist and Philosopher* (Oxford, 1958), 40 – «οι θεοί είναι εν δράσει στις τελευταίες σκηνές της *Αντιγόνης*», αλλά ανήκουν στην «φυσική τάξη συμβάντων» – είναι σαφώς ανεπαρκές.

210. «Κανείς εναντίον του θεού, αν όχι ο ίδιος ο θεός». (Σ.τ.Μ.)

θεοί καταφθάνουν, ενώ ο πολιτισμός και ο ιστός του ορθού λόγου υποκύπτουν.

Ωστόσο, η καθεμιά ξεχωριστά από τις μεγάλες συνιστώσες της σύγκρουσης, όπως εκτίθενται στην διαμάχη μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης, απ' όπου και απορρέουν – σύγκρουση ανάμεσα στον άνδρα και την γυναίκα, ανάμεσα στους γέρους και τους νέους, ανάμεσα στην κοινωνία και το άτομο, ανάμεσα στους ζώντες και τους νεκρούς, ανάμεσα στους θεούς και τους θνητούς – είναι σε τελική ανάλυση αδιαπραγμάτευτη και αενάως επανερχόμενη. Αυτή, ακριβώς, η αχρονικότητα της *αναγκαίας* και *ανεπίλυτης* σύγκρουσης, όπως την παριστάνει η ελληνική τραγωδία, μας καλεί να παρομοιάσουμε την κατάσταση του ανθρώπου πάνω σε τούτη την γη με την τραγική κατάσταση.

6

Η πορεία της Αντιγόνης προς τον θάνατο (στ. 806-943) αποτελεί σχεδόν έργο μέσα στο έργο. Τα διαδοχικά μέρη αυτού του τέταρτου *επεισοδίου* συνυφαίνονται μεταξύ τους με τέλεια τέχνη. Έχουμε τον θρήνο της Αντιγόνης (τον *κομμόν*), τις αντιστικτικές απαντήσεις του χορού, την ωμή παρέμβαση του Κρέοντα μετά την είσοδό του, στον στίχο 883, τον τελικό λόγο *ή ῥῆσιν* της Αντιγόνης, στους στίχους 891-928 και την σύντομη επίκληση που κάνει κατά την έξοδό της. Η ποικιλία των μετρικών μέσων, η πολλαπλότητα στην ρητορική δεξιοτεχνία που χαρακτηρίζουν το σύνολο της *Αντιγόνης*, εδώ συμπυκνώνονται και εκδιπλώνονται σε ύψιστο βαθμό, γύρω από την ιεροτελεστία του θανάτου της Αντιγόνης.

Είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι το ελληνικό τραγικό δράμα εξελίχθηκε από πρωτοδραματικούς διαλόγους ανάμεσα σε έναν

χορό και μία σόλο φωνή. Οι εντάσεις ανάμεσα στην οργανική συλλογικότητα και την μοναχικότητα του ατόμου, καθώς αυτό βγαίνει από την συλλογικότητα ή εναντιώνεται σε αυτήν, είναι, λοιπόν, ενσωματωμένες στην ίδια την δομή των ελληνικών τραγικών μορφών. Επιπλέον, είναι πιθανόν αυτές οι αρχαϊκές λυρικές απαρχές διαλόγου να μνημόνευαν τον ηρωικό νεκρό στον τόπο τον οποίον ο μύθος ή το μνημείο συνέδεε με την ταφή του ήρωα. Έτσι, ο *κομμός* της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας ενδέχεται να μας επαναφέρει στην κυριολεξία στις θρηνητικές τελετές και την μιμητική υπόμνηση της μοίρας του ήρωα, οι οποίες βρίσκονται στις ρίζες του δράματος. Στις απαρχές του δραματικού είδους μας επαναφέρει και η θεμελιώδης αλληλεπίδραση ανάμεσα στην κοινότητα του χορού και την ανάδυση του ατομικού χαρακτήρα, που ξεχωρίζει και αποκτά το ιδιαίτερο περίγραμμά του.

Ο Σοφοκλής είναι ο μεγάλος δάσκαλος της μοναχικότητας. Πρέπει να περιμένουμε τον *Τίμωνα* του Σαίξπηρ, την κλασικότερη και πιο ασυμβίβαστη στην τραγικότητά της δημιουργία του, για να βρούμε μια μελέτη της ανθρώπινης απομόνωσης ισάξια του Αίαντα, της Ηλέκτρας, του Φιλοκτήτη, του Οιδίποδα στον Κολωνό. Πουθενά στην λογοτεχνία ή στην ηθική σκέψη ο υπαρξιακός τρόμος της μοναξιάς, της αποκοπής από την *communitas* δεν αποδίδεται τόσο έντονα, όσο στην «Ωδή στον άνθρωπο» της *Αντιγόνης*. Έτσι, ο *κομμός* της Αντιγόνης συμπεριλαμβάνει, σε μια μοναδική συγκεφαλαίωση και εκδίπλωση, τόσο την πραγματική πηγή του τραγικού θεάτρου, όσο και την ποιητική του ολοκλήρωση, περισσότερο από κάθε άλλο επεισόδιο της αρχαίας τραγωδίας, εξαιρουμένου ίσως του αποσπασματικού τελευταίου μέρους των *Βακχών*.

Ο *δαίμων* της Αντιγόνης είναι δαίμων της αυτοαπομόνωσης. Εξ ου και η βαθύτητα της ταύτισης του Κίρκεγκωρ με την Αντιγόνη, όπως έχουμε δει. Όταν η Ισμήνη προδίδει τις προσδοκίες της, εκλείπουν οι προϋποθέσεις εμπιστοσύνης που στηρίζουν τις

στενές σχέσεις. Η Αντιγόνη επανέρχεται στην σολιψιστική γραμματική του Οιδίποδα, στην σύνταξη του εγώ. Το κομβικό σημείο του στίχου 941 – όπου η Αντιγόνη αναφέρεται στον εαυτό της σαν να ήταν το τελευταίο παιδί του Οιδίποδα – αποτελεί βαθιά δραματικο-ψυχολογική πρόκληση. Ανακηρύσσοντας τον εαυτό της ως την μόνη επιζώσα γόνο των Λαβδακιδών, η Αντιγόνη ξεγράφει την Ισμήνη από τους ζωντανούς. Για την Αντιγόνη, η ίδια η ζωή έχει εξισωθεί με ολοκληρωτική στράτευση στα καθήκοντα και τα πεπρωμένα της συγγένειας. Κι όμως, σε όλη την διάρκεια του έργου, η Αντιγόνη βεβαιώνει πως αυτά τα ίδια καθήκοντα και πεπρωμένα υπερβαίνουν την καλή ή κακή διαγωγή, ότι βρίσκονται έξω από την ρηχή δικαιοδοσία του ορθού λόγου ή του μίσους. Πώς μπορεί λοιπόν να αρνηθεί στην Ισμήνη αυτήν την έννοια της *φιλίας*, που περιλαμβάνει τον Πολυνείκη και δίνει αξία στον δικό της θάνατο; Ο Σοφοκλής δεν δίνει απάντηση.

Ωστόσο, το έργο και ιδίως ο *κομμός* μας κατευθύνει προς μια αίσθηση αποξένωσης της Αντιγόνης τόσο έντονη, ώστε τα δικά της ανακλαστικά απομόνωσης δεν θίγουν μόνον όλες τις άλλες ανθρώπινες παρουσίες – τον Ετεοκλή, την Ισμήνη, τον Αίμονα, τον χορό – αλλά και αυτήν την ίδια. Ο θρήνος και ο αποχαιρετισμός της Αντιγόνης μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητοί αν θεωρηθούν ως απελπισμένη προσπάθεια να συναισθανθεί την μόνη αλήθεια του είναι της. Αυτή η προσπάθεια θα επιστρατεύσει το πάθος και το σόφισμα, καθώς και μιαν ανυπέρβλητης καθαρότητας έκκληση για βοήθεια. Αν η Αντιγόνη δεν επιτυγχάνει απόλυτα, αυτό οφείλεται στο ότι η σφοδρότητα των χωρισμών της, των συσσωρευτικών αποχωρισμών της από τον συμβιβαστικό ιστό της ερωτικής, κοινωνικής και εν πόλει ζωής την έχει τελικά καταστήσει κάπως σαν ξένη, ακόμη και απέναντι στις αρχικές βεβαιότητες και την σταθερότητα του ίδιου της του εγώ.

Ο Τζεμπ παραθέτει την εξαίσια παράφραση του αποχαιρετισμού της Αντιγόνης προς τον ήλιο στον *Ερεχθέα* του Σουίνμπερν (Swinburn):

Άνθρωποι, γέροντες της πόλης μου, αρχοντικά σοφοί και λευκοκέφαλοι
Εγώ, ανύμφευτη νύμφη και αστεφάνωτη, αλλά με τα στεφάνια των νεκρών,
Από το καρπερό φως στρέφομαι σιωπηλή στην σκοτεινή άτεκνη κοίτη μου.

(People, old men of my city, lordly wise and hoar of head,
I, a spouseless bride and crownless, but with garlands of the dead,
From the fruitful light turn silent to my dark unchilded bed).

Τα δείγματα της αποκοπής από την οργανική και κοινωνική εκπλήρωση που πρέπει να υπομείνει εκείνη, προβάλλονται ανελέητα. Η Αντιγόνη δεν θα γνωρίσει τον γάμο, ο δε *κομμός* της είναι, τρόπον τινά, η αντιστροφή που καθρεφτίζει έναν *ὑμέναιον*, ένα νυφιάτικο τραγούδι. Κατά υπέρτατη ειρωνεία, η Αντιγόνη μέλλει η ίδια να στερηθεί από αυτές τις επιτάφιες τελετές, στις οποίες έβλεπε τον μοναδικό καθαγιασμό, την μόνη υπαγόρευση κοσμιότητας που ταίριαζε στον καταδικασμένο της οίκο. Ο τρόπος του θανάτου της την στέλνει σε ένα τερατώδες καθαρτήριο: μέσα στον ανήλιαγο θάλαμο, η Αντιγόνη δεν θα ανήκει ούτε στους ζώντες ούτε στους νεκρούς. Το θέμα του εξοστρακισμού, που προοικονομείται έντονα με την λέξη *ἄπολις* του πρώτου στασίμου, περνά από την φιλοσοφικοπολιτική κλίμακα στην κλίμακα της τελεσίδικης οντολογικής κρίσης. Παρά τις κειμενικές δυσκολίες που υπάρχουν, το βαθύτερο νόημα των στίχων 850-2[211] είναι πεντακάθαρο: η Αντιγόνη είναι ανέστια και σε αυτήν την γη και στον κάτω κόσμο, δεν μπορεί να βρει κατοικία ούτε στην πόλη των ζωντανών ούτε στην πόλη των νεκρών. Η περίφημη λέξη-κλειδί είναι *μέτοικος*, δηλαδή «μιγάς»[212] ή «νό-

211. «Οὔτε ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν μέτοικος, οὐ ζῶσιν οὔ θανοῦσιν» (Σ.τ.Μ.)

212. Ο Steiner βλέπει παραδόξως στην λέξη *μέτοικος* νύξεις για *φυλετική καταγωγή* («μιγάς», «νόθος ξένος»)· μάλιστα, η *φυλή* εδώ *δεν* εκλαμβάνεται με γλωσσικά κριτήρια (όπως λ.χ. στις εκφράσεις «η φυλή των Δωριέων», «η φυλή των Ιώνων», κ.τ.τ.), αλλά με *άλλα* κριτήρια (οπότε έχουμε λ.χ. την μαύρη «φυλή», την κίτρινη «φυλή», την λευκή «φυλή»). Συνεχίζοντας, ο Steiner μιλάει για την «αποξένωση» και την «εξορία από την κοινωνική κανονικότητα, που

θος ξένος»[213]. Κι όμως, η αποξένωση και η εξορία από την κοινωνική κανονικότητα που απορρέουν από την κατάσταση του μιγάδα, δεν είναι τίποτε μπροστά σε αυτήν την έξωση και από την ζωή και από τον θάνατο, την εκδίωξη πέρα από τα όρια της πρωταρχικής ανθρωπιάς, τις οποίες συνεπάγεται η ταφή της Αντιγόνης ζωντανής.

Η Αντιγόνη, κατέχοντας ένα τόσο ζωντανό όραμα της επικείμενης μοίρας της και κατεχόμενη από αυτό, χάνει την επαφή με τα ελατήρια της πράξης της και την πίστη σε αυτά. Ο τελικός της μονόλογος αποκορυφώνεται, ελισσόμενος γύρω από τον εαυτό του και ρίχνεται στον εαυτό του, έχοντας την άγρια αλήθεια της αντίφασης. Συγχρόνως, ανήκει στον *τόπον* ενός τελευταίου δισταγμού πριν από μιαν ηθελημένη, αποδεκτή αυτοθυσία. Ανάλογες κινήσεις λαμβάνουν χώραν στην ευαγγελική διήγηση της αγωνιώδους ολονυκτίας του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανή ή σε όσα γνωρίζουμε για την πρόσκαιρη παλινωδία της Ζαν ντ' Αρκ. Χωρίς αυτόν τον δισταγμό, δεν θα υπήρχε η αυτογνωσία (*αὐτόγνωτος*), που δίνει στην αυτοθυσία την νηφαλιότητα και το νόημά της.

Ο Κρέων είναι επί σκηνής, κατά την διάρκεια του μονολόγου

απορρέουν από την κατάσταση του *μιγάδα*» (δική μας υπογράμμιση.)

Ωστόσο, στην λέξη *μέτοικος* απαντούν η πρόθεση *μετά* και το ουσιαστικό *οίκος*. Πρόκειται για μετάβαση, που έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή (*μεταβολή*) *κατοικίας*.

Προς επίρρωσιν των παραπάνω, ας αναφερθεί το ότι λ.χ. στο λεξικό των Liddell-Scott (ελλ. έκδ. Ιωάννης Σιδέρης, Αθήναι χ.χ.). δεν υπάρχει *ούτε μία* νύξη σε ζητήματα (οιονεί) φυλετικής καταγωγής, στο λήμμα *μέτοικος* ή στα συγγενικά λήμματα.

Το ζήτημα δεν είναι διόλου αθώο: βλ., λχ., και το κείμενο της Nicole Loreaux, «Η Δημοκρατία υπό την βάσανο των ξένων», στο συλλογικό *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς* (επιμ. του Roger-Pol Droit), ελλ. μτφ. Κ. Κουρεμένου, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σσ. 195-228. (Σ.τ.Μ.)

213. Πρβλ. την σημαντική μελέτη αυτής της έννοιας στο M. Détienne & J.-P. Vernant, *Les Ruses de l' intélligence – La Métis des Grecs* (Paris, 1974).

της Αντιγόνης. Τα λόγια, όμως, που λέει εκείνη δεν απευθύνονται ούτε σε αυτόν ούτε στον χορό. Η Αντιγόνη απευθύνεται σε αυτούς που δεν μπορούν ή δεν θέλουν να την ακούσουν – στους φιλοξενούμενους της Περσεφόνης, στο βασίλειο της νύχτας. Μιλά στον εαυτό της και στους *δικούς της* νεκρούς. Τρεις φορές, στους στίχους 898-9, εκφέρει η Αντιγόνη σε ποικίλες μορφές την εμβληματική λέξη: *φίλος*. Στον στίχο 902, για μία και μοναδική φορά στο έργο, η Αντιγόνη καλεί ευθέως και με το όνομά του τον Πολυνείκη. Ακολουθεί ένα άκρως διαμφισβητούμενο πεδίο ατέρμονης φιλολογικής, υφολογικής και ψυχολογικής διαμάχης. Ο μη ειδικός αναγνώστης δεν έχει τίποτε να προσθέσει στα επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα που διχάζουν μελετητές, εκδότες και σπουδαστές της ελληνικής τραγωδίας από το 1821 μέχρι σήμερα, ως προς την αυθεντικότητα ή το παρέμβλητο των στίχων 904-20[214]. Αυτό όμως που *μπορεί* ο μη ειδήμων να σημειώσει είναι το φως που ρίχνει αυτή η ασυμφιλίωτη διαμάχη στους περιορισμούς, τόσο της λογιοσύνης, όσο και της διαίσθησης.

Η εντύπωσή μου για αυτό το χωρίο, εντύπωση που θεμελιώνεται εν μέρει στην εμπειρία μου ως θεατή, τόσο από παραστάσεις που το είχαν διατηρήσει, όσο και από παραστάσεις που το είχαν

---

214. Πρόκειται για το εξής χωρίο:
(στ.905-920, στην στιχαρίθμηση των Lloyd-Jones και Wilson)

905 οὔ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
βίᾳ πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
910 καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἥμπλακον,
μητρὸς δ' ἐν Ἅιδου καί πατρὸς κεκευθότοιν
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
νόμῳ. Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἁμαρτάνειν
915 καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὦ κασίγνητον κάρα.
καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβὼν

παραλείψει, είναι ότι έχει την θέση του εδώ. Η Αντιγόνη παλεύει παράφορα να κλείσει τον δρόμο στην αμφιβολία και την απογοήτευση. Ούτε η χθόνια Περσεφόνη ούτε ο αγαπημένος της Πολυνείκης έχουν έλθει να βοηθήσουν. Η ίδια δεν γνωρίζει τίποτε για την εξέγερση του Αίμονα και την υποστήριξη που της προσφέρει. Ο χορός έχει αμφισβητήσει όχι μόνο την νομική και ηθική ορθότητα, αλλά και το ίδιο το νόημα της πράξης της. Σε αυτό το έσχατο σημείο φαίνεται αληθής η βεβιασμένη λογική και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας αυτής της «ηροδότειας» απολογίας της Αντιγόνης, αυτό το σόφισμα, με το οποίο προσπαθεί να αποδείξει την μοναδικότητα που έχει ο θάνατος του αδελφού σε σύγκριση με κάθε άλλη απώλεια. Στην κόψη του ξυραφιού της ολοκληρωτικής μοναξιάς, η κόρη του Οιδίποδα χρησιμοποιεί την ρηχή, αλλά προς στιγμήν εκθαμβωτική ρητορική επιδεξιότητα, που σημάδευε το ύφος του πατέρα της. Άλλωστε, θα μπορούσε άραγε η εικασία περί παρεμβολής να εξηγήσει πραγματικά αυτό το *δεινὰ τολμᾶν* (στ. 915), αυτόν τον μεγαλειώδη αντίλαλο της «Ωδής στον άνθρωπο»;

Είτε όμως αυτοί οι στίχοι είναι αυθεντικοί είτε όχι, είτε ο Αριστοτέλης έχει δίκιο όταν τους παραθέτει ως στίχους του Σοφοκλή είτε ο Γκαίτε, που θεωρεί την απόδοσή τους στον Σοφοκλή απαράδεκτη, αυτό που έχει σημασία είναι η έκδηλη αδυναμία της Αντιγόνης να βρει ψυχική γαλήνη. Η καταναγκαστική λογική (πράγμα που επίσης συνηγορεί υπέρ της αυθεντικότητας) της απολογίας της αφήνει τελικά την Αντιγόνη απορφανισμένη. Η «στιγμή της Γεθσημανή» – η τολμηρή αναλογία του Χέγκελ δεν είναι αβάσιμη – έχει φτάσει γι' αυτήν.

Σε ένα θεολογικό σενάριο, η «σκοτεινή νύχτα της ψυχής» προηγείται λυτρωτικών νύξεων ή θεοφανειών. Η θεολογική κα-

---

ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
ἀλλ' ὧδ' ἐρῆμος πρὸς φίλων ἡ δύσμορος
ζῶσ' ἐς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς
[στον στίχο 905 κρατήσαμε την γραφή *τέκνων*, των κωδίκων]. (Σ.τ.Μ.)

τασκευή είναι κατ' ουσίαν μελοδραματική: η εγκατάλειψη, οι πειρασμοί της απελπισίας έρχονται στην προτελευταία πράξη. Η απόλυτη τραγωδία είναι τόσο εξαιρετικά σπάνια μορφή, ακριβώς επειδή αρνείται την άρση, την κίνηση του εκκρεμούς προς την ελπίδα, που φαίνεται βαθιά ριζωμένη στην ανθρώπινη ευαισθησία. Η απόλυτη τραγωδία, που περιλαμβάνει μια δράκα ελληνικών τραγωδιών, τον *Φάουστους* του Μάρλοου, τον *Τίμωνα τον Αθηναίο* του Σαίξπηρ (υπάρχουν κάποια επανορθωτικά διφορούμενα στο τέλος του *Ληρ*), το θέατρο Γιανσενικής ανταπόδοσης του Ρακίνα, δοκιμάζει τα ανακλαστικά του Καπανέα, του βλάσφημου μεταξύ των Επτά επί Θήβας, ο οποίος ακόμη και στην *Κόλαση* του Δάντη καταφρονεί την σωτηρία. Η τραγωδία αντιλαμβάνεται τον κόσμο όπως ο Ιβάν Καραμαζώφ, όταν επιστρέφει στον Θεό το «εισιτήριο εισόδου» του. Επεκτείνει ως την τελευταία πράξη την λογική της καταδίκης. Σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις – και αυτές είναι που η ανθρώπινη φαντασία βρίσκει σχεδόν αφόρητες – αντιμετωπίζει η τραγωδία το ενδεχόμενο του μηδενός (το *nothing* και το *never* είναι βέβαια λέξεις-κλειδιά στον *Ληρ*). Αυτή η επέκταση, αυτός ο καθετηριασμός, καθιστούν τους στίχους 921-8 της *Αντιγόνης* λυδία λίθο της τραγωδίας.

Η παραμικρή λέξη αξίζει την προσοχή μας. Η Αντιγόνη είναι *δύστηνος* – «καταδικασμένη από την μοίρα/δύσμοιρη», «κακορίζικη», (star-crossed) υπό την σαιξπηρική έννοια του προορισμένου για δυστυχία ανθρώπου. Είναι «εγκαταλελειμμένη από τον θεό». Όμως, ο Σοφοκλής αρθρώνει τον λόγο έτσι, ώστε να υποχρεώσει την Αντιγόνη να αναρωτηθεί, και να μας ερωτήσει, μήπως ήταν η «αυτονομία» της που επέλεξε να δράσει χωρίς τους θεούς ή, τουλάχιστον, χωρίς τους Ολυμπίους. Από τυπική άποψη, το *δαιμόνων δίκην* (στ. 921) ενδέχεται να είναι το ισοδύναμο του *θεῶν νόμιμα*. Και οι δύο εκφράσεις σημαίνουν εκείνους τους κανόνες, οι οποίοι, κατά την Αντιγόνη, απορρέουν από την θεϊκή και αιώνια δικαιοσύνη. Ωστόσο, η πρώτη έκφραση, την

οποία πράγματι χρησιμοποιεί, αναπόφευκτα συνδηλώνει την προτίμησή της στην χθόνια νύκτα, σε μια κοσμολογία αρχαιότερη, πιο άναρχη από την κοσμική τάξη που εκφράζει ο Ζευς. Η Αντιγόνη δεν τρέφει παρηγορητικές βεβαιότητες για την φύση του Άδη. Όπως και στον *Αΐαντα*, έτσι και στην *Αντιγόνη* η επιφυλακτικότητα της τέχνης του Σοφοκλή είναι τέτοια, ώστε να αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο του «μηδενισμού», αυτής της αβύσσου του μηδενός που διαδέχεται την ζωή και την οποία η θρησκευτικότητα, ο μεταφυσικός ιδεαλισμός και ο παλμός της φαντασίας στην Δύση επιμένουν να αρνούνται. Η Αντιγόνη φαντάζεται τον εαυτό της είτε να εισέρχεται σε μια κενή και ασύλληπτη εκμηδένιση – κάτι σαν το μπωντλερικό «grand trou / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait ou»* – είτε να γυρεύει ένα αβέβαιο ξανασμίξιμο με το γένος των αυτοκατεστραμμένων και αδελφοκτόνων νεκρών. Ούτε Ηλύσια της γνέφουν ούτε άλση σωκρατικά.

Με την αυτομαστιγωτική σαφήνεια που χαρακτηρίζει τον Οιδίποδα την ώρα που χτυπά η συμφορά, η Αντιγόνη εξηγεί καθαρά, τονίζει το παράδοξο του ολέθρου της: η ευσέβειά της έδρεψε το όνομα και τους καρπούς της ασέβειας. Η δίκαιη πράξη της γέννησε μιαν ειδεχθή αδικία. Ποιο ηθικό δικαίωμα, λοιπόν, ποιο πραγματικό κίνητρο έχει εκείνη να καλεί εκείνους τους θεούς, που η έκδηλη παράλειψή τους να παρέμβουν για την ίδια, είναι ή ακατανόητη ή σημάδι πως η πράξη της ήταν εσφαλμένη; Άρρητη, αλλά δυνάμει παρούσα στην πικραμένη περιπτωσιολογία της Αντιγόνης, είναι η τρίτη εκδοχή, η δεινότερη: ότι οι θεοί είναι άδικοι ή ανίσχυροι, ότι ο θνητός άνθρωπος, εάν επιμένει να δρα ηθικά, σύμφωνα με τον ορθό λόγο και την συνείδηση, πρέπει «να αφήσει πίσω τους θεούς». Αυτήν την άποψη την βρίσκουμε, εάν μπορεί το κείμενο να αποκατασταθεί επαρκώς, διατυπωμένη σχεδόν ρητά στο τέλος των *Βακχῶν* του Ευριπίδη.

* «μεγάλη οπή/Κατάμεστη με φρίκη αόριστη, που οδηγεί κανείς δεν ξέρει πού» [Σ.τ.Μ.]

Την θεωρώ ξένη προς την κοσμοθεωρία του Σοφοκλή. Παρά ταύτα, πρόκειται για ψυχρό συμπέρασμα, που φαίνεται να βαρύνει την απάνθρωπη μοναξιά του τέλους της Αντιγόνης και τα μαρτύρια, στα οποία η ίδια υποβάλλει τον εαυτό της. Τίποτε πάνω της δεν καταφάσκει σε μιαν αισχύλεια θεοδικία, στο να αποδεχθεί, όπως προτείνει ο χορός, ένα θάνατο που δεν της άξιζε ή την απουσία θείας βοήθειας ως συνέπειες μιας κληρονομικής κατάρας. Εκείνη θέλει να *γνωρίζει*. Είναι κόρη του Οιδίποδα, ανυπότακτη ως προς την γνώση.

Καμία μετάφραση δεν αποδίδει όπως πρέπει το ζοφερό πάθος και την περιπτωσιολογική πρόκληση των τελευταίων στίχων. Στο ένα επίπεδο υπάρχει απεγνωσμένη αμφιβολία: *αν* οι θεοί έχουν αποφανθεί υπέρ του Κρέοντα, *αν* πράγματι η ασέβεια είναι ο λόγος της καταδίκης της, τότε η Αντιγόνη «θα καταλάβει το σφάλμα της». Όχι πως η Αντιγόνη έχει πάψει να πιστεύει στην θεμελιώδη ορθότητα της συμπεριφοράς της. Αν πούμε όμως ότι οι στίχοι 926-7 είναι «το πολύ μια περιφρονητική παραχώρηση», όπως κάνει στα σχόλια του ο Τζ. Κ. Κάμερμπηκ (J.C. Kamerbeek), τότε μας διαφεύγει η αυθεντική φρίκη της θέσης της Αντιγόνης και δεν ακούμε τις νύξεις της ματαιότητας και του μηδενός που την ακολουθούν κατά πόδας. Στον στίχο 926, η λέξη *παθόντες* αφήνει ανατριχιαστικά ανοικτό το ενδεχόμενο η Αντιγόνη να αντιληφθεί πως πλανήθηκε, *αφού* οδηγηθεί στον θάνατο. Μπροστά της θα απλώνεται μια αιωνιότητα τιμωρίας και αυτοτιμωρίας. Η λέξη *άμαρτάνουσι* (στ. 927) παρουσιάζει μοιραία αμφισημία: σημαίνει είτε την διάπραξη αθέλητου, συγχωρήσιμου σφάλματος είτε την διάπραξη ένοχης πράξης *ή και τα δύο*.

Έχοντας, όμως, η Αντιγόνη στρέψει την δίκοπη λάμα προς τον εαυτό της, τώρα την στρέφει προς τους ωμούς εχθρούς της. Αν *αυτοί* έχουν αμαρτήσει, αν η *άμαρτία*, ως εσκεμμένη, εγκληματικά ηθελημένη εδώ, είναι *δική τους*, τότε μακάρι «να μην υποφέρουν μεγαλύτερο κακό» από αυτό που αντιμετωπίζει τώ-

ρα η ίδια. Το ρητορικό τέχνασμα («είθε η τιμωρία τους να μην ξεπεράσει την δική μου»), αυτό το δικανικό διφορούμενο τέτοιαν ώρα είναι κατά παράδοξον τρόπο ταιριαστά, εδώ. Μιλά η Αντιγόνη, μια νεαρή γυναίκα, που η μελαγχολική και διεισδυτική διάνοιά της φράσσει τον δρόμο στην απόγνωση (είναι, όπως υπαινίχθηκα, η ίδια αυτή Αντιγόνη που υπεκφεύγει διαλεκτικά στους στίχους 904-920). Ακόμη και τώρα, «μες στις ριπές των ανέμων της ψυχής της» (στ. 929), έχει κάτι από την στόφα του Οιδίποδα.

Στον οίκο του Λαΐου φαίνεται να ξαναμπαίνει η Αντιγόνη με τον λυρικό αποχαιρετισμό των στίχων 937-43. Από μεταφορική άποψη, αυτή η παλιννόστηση αντιστοιχεί επακριβώς στην κάθοδό της στον πέτρινο τάφο. Οι εμβληματικοί όροι είναι *πατρώιον, προγενεῖς* και *βασιλειδᾶν*. Η Θήβα είναι, τώρα, πάνω απ' όλα, η γη των προγόνων της Αντιγόνης, η *patrimoine* (κληρονομιά) του γένους της. Αυτή, που σύρεται σε αισχρό θάνατο, είναι η τελευταία «του βασιλικού αίματος». Ας δει η *πόλις* του Λαΐου τίνων τα ευτελή χέρια επιβάλλουν την εκτέλεση της Αντιγόνης (με ύψιστη περιφρόνηση η Αντιγόνη δεν αναφέρει τον Κρέοντα ονομαστικά). Πλημμυρισμένη από τον φόβο του ουρανού, απαλλάσσεται από τον θνητό φόβο. Στα αποχαιρετιστήρια λόγια της Αντιγόνης, ο τόνος της αυτοπεποίθησης δεν οφείλεται σε κάποιαν υπερβατική πίστη, αλλά στον ηρωικό χαρακτήρα. Ας έλθει και η νύχτα ή το μηδέν, η Αντιγόνη είναι, στο τέλος, πέρα ως πέρα βασιλική. Όμως, καμία λαμπρότητα δεν επιτρέπεται να μεταμφιέσει ή να ελαχιστοποιήσει την άβυσσο. Λίγες στιγμές πρωτύτερα, στον στ. 934, η Αντιγόνη έβγαλε κραυγή τρόμου, ακούγοντας τον Κρέοντα να απειλεί τους Φύλακες για την βραδύτητα, με την οποία εκτελούσαν την εντολή του. Στον Σοφοκλή, ο ηρωισμός δεν αμβλύνει την τραγωδία. Την κάνει πιο καταστροφική.

Είδαμε μέσα από όλες αυτές τις αναγνώσεις ότι πολλά πράγματα ακόμη μας διαφεύγουν. Σκεφτείτε ποια θα μπορούσε να είναι η πλήρης αντίληψή μας για την τελική έξοδο της Αντιγόνης, αν είχαμε στην διάθεσή μας την μουσική και τις κινήσεις· ή αν μπορούσαμε να σχηματίσουμε ευκρινή εικόνα των συμβάσεων που διέπουν ένα θέατρο προσωπείων, κατά τον ελληνικό τραγικό τρόπο. Επικαλούμενοι τις προθέσεις του Σοφοκλή, όπως το κάνουμε με τρόπο κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητό, δεν επιδιδόμαστε παρά σε εικασίες, στην καλύτερη περίπτωση. Αφήνοντας εντελώς κατά μέρος το ερμηνευτικό αίνιγμα του αν έχουν επιτακτική αυθεντία οι προθέσεις του συγγραφέα, ακόμη κι εκεί που μπορούμε να τις ανασυστήσουμε με βεβαιότητα, η απόπειρα να αποκαταστήσουμε αυτό που είχε κατά νου ένας Αθηναίος δραματουργός του πέμπτου αιώνα στο τάδε ή στο δείνα σημείο των έργων του δεν μπορεί ποτέ να τελεσφορήσει. Εξ ου και η τυπικά νεωτεριστική προσφυγή στην έννοια των «περιορισμών». Η φιλολογία, οι κλασικές σπουδές, η ασκημένη ερμηνεία επιδιώκουν να καθορίσουν τα όρια των δυνατοτήτων, εντός των οποίων μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι εκινείτο μια αττική νοοτροπία της εποχής του Περικλή. Όλα τα παραπάνω προσπαθούν να στενέψουν τις περιοχές κειμενικής ή σημασιολογικής αβεβαιότητας, οριοθετώντας τους περιορισμούς ως προς την γλώσσα, την σύνταξη, την ποιητική ή φιλοσοφική δήλωση, που επιδρούσαν στον λόγο και το αίσθημα των συγχρόνων τους. Οι ιστορικές γνώσεις και ο συνηθισμένος κοινός νους μας οδηγούν, όντως, και μάλιστα μας υποχρεώνουν σχεδόν, να πιστέψουμε ότι υπάρχουν πράγματα, που ούτε ο Σοφοκλής ούτε τα πρόσωπα του δράματος ήταν δυνατόν να εννοούσαν, να ένιωθαν ή να έλεγαν το 440 π.Χ.

Όταν γίνεται αναφορά σε υλικά αντικείμενα ή πρακτικές, όπως στην γεωργία ή την βιοτεχνία της εποχής, ή γίνονται υπαινιγμοί για ιστορικά συμβάντα και θεσμούς, η παρουσία αυτών των περιορισμών είναι αυτονόητη και αξίζει να προσεχθεί. Όμως, αυτά είναι, απλώς, τα πλέον πρωτογενή στοιχεία του πλαισίου αναφοράς. Ο μείζων ποιητής καινοτομεί, τόσο στην γλώσσα, όσο και στην ευαισθησία. Μπορεί να προσδώσει στις λέξεις που χρησιμοποιεί συμπαραδηλώσεις, τονικές αξίες, ακόμη και σημασίες τις οποίες δεν έχουν ή οι οποίες αντιβαίνουν στην τρέχουσα χρήση αυτών των λέξεων στην κοινωνία. Ένας χαρακτήρας κάποιου έργου μπορεί να επιδείξει αντιληπτικές κατηγορίες και εκφραστικούς τρόπους που αποκλίνουν ριζικά από το κανονικό. Το θέατρο έχει γίνει κατ' επανάληψιν πεδίο δοκιμών για χαμένες ή μελλοντικές δυνατότητες ανθρώπινης έκφρασης και συμπεριφοράς. Όταν, όμως, εφαρμόζονται σε αποχρώσεις και αμφισημίες τόσο κρίσιμες, όσο αυτές που μόλις εξετάσαμε (οι ενδεχομένως αντιθετικές στάσεις της Αντιγόνης απέναντι στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, η θρησκευτικότητα του Κρέοντα, το καθεστώς του αρσενικού και του θηλυκού τρόπου του Είναι στον μύθο και στην σοφόκλεια πραγμάτευσή του), τότε τα επιχειρήματα αυτά, που βασίζονται στους περιορισμούς, καταλήγουν διαισθητικά και προσεγγιστικά. Αν δεν είχαν έτσι τα πράγματα, τότε πώς θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε τις ατέλειωτες διαμάχες ανάμεσα σε μελετητές του ίδιου επιπέδου, ανάμεσα σε εξίσου καλά εξοπλισμένους γνώστες του κειμένου, σχετικά με την αυθεντικότητα ή μη των στίχων 904-20, για να αναφέρουμε ξανά ένα προφανές παράδειγμα; Για να αντιληφθεί κανείς πόσο ελάχιστα γνωρίζουμε, αρκεί να έχει ακούσει έναν Γουίνινγκτον-Ίνγκραμ (Winnington - Ingram) και έναν Μπέρναρντ Νοξ (Bernard Knox) να υιοθετούν διαμετρικά αντίθετες απόψεις σε αυτό ή και σε άλλα σημεία και να υποστηρίζουν με ίση πληθώρα τεκμηρίων τις ασυμβίβαστες πεποιθήσεις τους.

Ωστόσο, η ανάγνωση ενός κλασικού κειμένου μπορεί να εγείρει και την ακριβώς αντίθετη δυσκολία. Το έργο ή το χωρίο θα μας επιβληθεί με αξίωση φαινομενικής αμεσότητας. Οι ομηρικές, αισχύλειες ή σοφόκλειες λέξεις, εικόνες και χειρονομίες, όχι μόνο δεν φαίνονται αρχαϊκές και μη αναβιώσιμες, αλλά μας εντυπωσιάζουν με την εκθαμβωτική συνάφεια προς τους καιρούς μας. Προεικονίζουν, συμβολίζουν την παρούσα κατάστασή μας· της μιλούν απροσχημάτιστα. Υπό την πίεση αυτής της «συνάφειας» προς εμάς, η περίπλοκη χαρτογράφηση των αποστάσεων που χωρίζουν τον αναγνώστη από το κλασικό κείμενο, από την οποία εξαρτάται η υπεύθυνη ερμηνεία, χάνεται εντελώς. Εξυπακούεται ότι η μεταθανάτια ζωή της Ελλάδος στηρίζεται σε αυτές τις διαδοχικές εμπειρίες αμεσότητας, στις διαδοχικές παρορμήσεις για ταύτιση του αρχαίου και του σύγχρονου. Ο κικερώνιος αττικισμός, ο πλατωνισμός της Αναγέννησης, ο νεοκλασικισμός του *ancien régime*, η «Σπάρτη» της Γαλλικής Επανάστασης, ο Βικτωριανός ελληνισμός είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα ηθελημένης αναγνώρισης. Η νοοτροπία, η αισθητική, η πολιτική θεωρία, το ατομικό ύφος μιας μεταγενέστερης εποχής ανακαλύπτουν πάντοτε στην αρχαία Ελλάδα αυτό που σχετίζεται περισσότερο και αμεσότερα με τις εκάστοτε ανάγκες τους και δη αποτελεί νομιμοποιητικό προηγούμενο. Ο Μάθιου Άρνολντ έχει παρατηρήσει ότι, στην κυρίαρχη παιδεία της Αγγλίας του δέκατου ένατου αιώνα, ο Μαραθώνας και η Σαλαμίνα ήταν πολύ πιο παρόντα απ' ό,τι η μάχη του Χέιστινγκς.

Στον εικοστό αιώνα, αυτές οι συντομεύσεις της απόστασης μεταξύ των αρχαίων και των νεωτέρων και αυτές οι αξιώσεις για την σημασία της αρχαίας Ελλάδας για εμάς έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη δύναμη. Έχω συχνά αναφερθεί στην αντίληψη του Χάιντεγκερ για την, προς κατανόησιν ακόμη, παρουσία των προσωκρατικών στην γέννηση της αυθεντικής νεώτερης σκέψης. Από τον Φρέηζερ μέχρι τον Λεβί-Στρως η συγκριτική ανθρωπολογία και η εθνογραφία συνέβαλαν πολύ, συνειδητά ή όχι, στο

να καταστήσουν συγχρονική την οπτική μας για τον πολιτισμό και την τελετουργία. Η αρχαία Ελλάδα φαίνεται, ξαφνικά, εξίσου κοντινή σε εμάς όσο οποιαδήποτε άλλη ανθρωπολογικά και κοινωνιολογικά αναλύσιμη κοινότητα, ίσως και πλησιέστερη. Η ψυχανάλυση, ακολουθώντας τόσο τον Φρόυντ, όσο και τον Γιουνγκ, κυριολεκτικά τρέφεται με ελληνικούς μύθους. Έχει καταστήσει το αρχαϊκό πρώτη ύλη, καθώς και ουσία της συνέχειας της ανθρώπινης ψυχής. Είμαστε όλοι *les enfants d'Oedipe* (παιδιά του Οιδίποδα), δηλώνουν εν χορώ η ψυχανάλυση και η δομική ανθρωπολογία. Έτσι, η νεώτερη δραματουργία της συνείδησης και των συμβολικών ταυτίσεων μας επιτάσσουν να αναγνωρίσουμε στον Οιδίποδα και τον Νάρκισσο, στον Προμηθέα και τον Οδυσσέα *mon semblable, mon frère* («τον όμοιο, τον αδελφό μου»). Μπορούμε, όλο και περισσότερο, να αντιληφθούμε τα νεωτερικά κινήματα της Δύσης ως πείνα για τις «απαρχές», για επιστροφή στις αρχαϊκές, τις ουσιαστικά ελληνικές, πηγές.

Αυτή η βούληση για παλιννόστηση, για συγχώνευση του παρελθόντος με το παρόν, είναι έντονη στις αναπαραστάσεις της τραγικής πολιτικής της εποχής μας. Η πυρπόληση πόλεων από το 1939 ως το 1945 έγινε, αμέσως σχεδόν, αισθητή ως ομοειδής με την καταστροφή της Τροίας. Η ευριπίδεια δραματοποίηση της ήττας και της υποδούλωσης, των επιζώντων και των εκτοπισθέντων, ιδιαίτερα όπως αυτά παρουσιάζονται στην ζωή των γυναικών, έχει προσλάβει άγρια επικαιρότητα. Μορφές όπως η Εκάβη, η Ανδρομάχη και οι Τρωάδες παρείχαν για τον Σαρτρ και το Living Theatre, κατά την διάρκεια των πολέμων στην Αλγερία και το Βιετνάμ, έναν κώδικα οικουμενικής αμεσότητας. Η «αντικουλτούρα» του εθισμένου [στα ναρκωτικά] και του παιδιού των λουλουδιών, του μανικού και του σχιζοειδούς, βρήκαν στις *Βάκχες* την αμεσότητα της αυτοαναγνώρισης, την πληρότητα μιας ευκρινούς πραγμάτωσης, που υπερβαίνουν κατά πολύ οποιοδήποτε σύγχρονο κείμενο. Σε όλη την έκταση της μελέτης μας είδαμε κάτι από τους βίους της Αντιγόνης και του Κρέοντα στην εποχή μας.

Είναι προφανές ότι τέτοιες εντυπώσεις αλληλεπικάλυψης, αν όχι ταυτότητας, μεταξύ παρελθόντος και παρόντος εγγυώνται την συνεχή ζωντάνια του κλασικού. Εξίσου βέβαιο είναι ότι, όταν ένα κείμενο δεν βιώνεται ως σημαντικό με τον έναν ή τον άλλο τρόπο για εμάς σήμερα, τότε από λογοτέχνημα γίνεται απλή επιγραφή ή απλό ιστορικό τεκμήριο. Η εύστοχη ερμηνευτική παρατήρηση του Βάλτερ Μπένγιαμιν, ότι σε ένα αρχαίο κείμενο πάντοτε υπάρχουν πράγματα που περιμένουν να τα ανακαλύψουμε, τα δε ζωτικά κείμενα επιτελούν χιλιόχρονες πορείες προσκυνήματος προς μελλοντικές ερμηνείες και αναγνωρίσεις, περιέχει πραγματική μεθοδολογική αλήθεια και αποτελεί παρότρυνση. Ωστόσο, τα εμπόδια που θέτει η «επικαιρότητα» στην κατανόηση δεν πρέπει να παραβλέπονται. Η εκθαμβωτική αμεσότητα όχι μόνο καταυγάζει, αλλά και τυφλώνει την ευαισθησία.

Ας μου επιτραπεί να διευκρινίσω εν συντομία αυτό το ζήτημα, με αναφορά στους στίχους 1064-76.

Οι εκδότες επισημαίνουν κειμενικά προβλήματα (κυρίως στους στίχους 1068-71). Υποβάλλουν την ιδέα ότι η προφητεία του Τειρεσία είναι συγχρόνως ακριβής και συγκεχυμένη. Είναι ακριβής ως προς το ότι παρουσιάζει τον επικείμενο όλεθρο. Συγκεχυμένη, διότι υποθάλπει στον Κρέοντα την ψεύτικη ελπίδα ότι το κακό μπορεί ακόμη να αποσοβηθεί, ότι θάβοντας τάχα γρήγορα τον Πολυνείκη θα σώσει τον βασιλικό οίκο και την πόλη. Ο Τειρεσίας ασφαλώς γνωρίζει ότι είναι πια πάρα πολύ αργά. Ο Κρέων δεν μπορεί πια να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις των χθονίων θεών, που αξιώνουν ανταπόδοση για την «απουσία» του Πολυνείκη, ούτε την απαίτηση των ουρανίων θεών, που θα αξιώσουν αποκατάσταση για την θανάτωση της Αντιγόνης. Ο θάνατος του Αίμονα και της Ευρυδίκης υπολανθάνουν σε αυτήν την διπλή και συμμετρική αξίωση ανταπόδοσης. Είναι τόσο μεγάλο το ανοσιούργημα του Κρέοντα, ώστε ο Τειρεσίας μόλις που υπαινίσσεται την Αντιγόνη (και μήπως εκείνη δεν είναι ήδη, για την προφητική του ενόραση, πτώμα;). Σε αυτήν την φρικτή

ισορροπία εγκλήματος και τιμωρίας η Αντιγόνη έχει γίνει σχεδόν δευτερεύουσα. Ο Κρέων πρέπει να πληρώσει τα κακουργήματά του με την ίδια του την σάρκα και το ίδιο του το αίμα.

Το δυναμικό της εκτυφλωτικής σημασίας για μας βρίσκεται στα λόγια του Τειρεσία, όταν αυτός συγκεφαλαιώνει τι έχει προκαλέσει ο Κρέων: ο Φέιγκλς μας έχει δώσει ρωμαλέα μετάφραση:

> You have thrust
> to the world below a child sprung from the world above,
> ruthlessly lodged a living soul within the grave-
> then you've robbed the gods below the earth,
> keeping a dead body here in the bright air,
> unburied, unsung, unhallowed by the rites.
>
> [Εχεις ρίξει
> στον κάτω κόσμο ένα παιδί του πάνω κόσμου,
> άσπλαχνα έβαλες μια ζωντανή ψυχή να κατοικεί μέσα στον τάφο –
> έπειτα, έχεις κλέψει τους θεούς τους κάτω από την γη,
> κρατώντας ένα νεκρό κορμί εδώ στον λαμπερό αέρα,
> άθαφτο, αμοιρολόγητο, ακαθαγίαστο με τελετές].

Πρέπει, ίσως, να επιφέρουμε μια τροποποίηση σ' αυτό το δύσκολο χωρίο, για να πετύχουμε ακριβώς την σωστή απόχρωση: «Κρατάς εδώ πάνω στην γη κάποιον που κανονικά ανήκει στους υποχθόνιους». Όμως, το νόημα των λόγων του Τειρεσία, ο κύκλος που διαγράφει, είναι σαφή.

Ο Κρέων δεν έχει διαπράξει κάποιο τοπικό, περιορισμένο έγκλημα, όσο άγριο κι αν ήταν αυτό. Έχει αντιστρέψει, με τρόπο που δεν θα μπορούσε να πιστέψει κανείς ότι βρίσκεται στις δυνατότητες ενός θνητού, την κοσμολογία της ζωής και του θανάτου. Έχει μετατρέψει την ζωή σε ζωντανό θάνατο και τον θάνατο σε βεβηλωμένη οργανική επιβίωση. Η Αντιγόνη θα πρέπει να «ζήσει νεκρή» κάτω από την γη· ο Πολυνείκης να είναι «νεκροζώντανος» πάνω στην γη. Ο Κρέων έστρεψε αναίσχυντα τον

τροχό του Είναι, κάνοντάς τον να διαγράψει έναν πλήρη κύκλο. Η ελληνική αντίληψη ως σύνολο και η σοφόκλεια αντίληψη ιδιαίτερα – παρατηρήστε τον μεγάλο μονόλογο προς τον ήλιο στον *Αΐαντα* – συνδέει στενά το φως με την ζωή. Το να είσαι ζωντανός σημαίνει να βλέπεις το φως του ήλιου και να σε βλέπει αυτός. Ο Κρέων έχει παραβιάσει με τελεσίδικο τρόπο αυτήν την εξίσωση. Η Αντιγόνη, ζωντανή, σύρεται στο σκότος. Ο Πολυνείκης, νεκρός, εγκαταλείπεται στην σήψη και την δυσωδία κάτω από το φως του ήλιου. Ο Τειρεσίας μας υποβάλλει την ιδέα ότι πρόκειται για δύο όψεις, λεπτά ισοδύναμες, του ίδιου ανοσιουργήματος. Και τούτο γιατί, αν ο ήλιος είναι ιερός, το ίδιο ισχύει και για το σκοτάδι του Άδη. Ο Κρέων έχει μιάνει και το φως και το σκοτάδι, και την ημέρα και την νύχτα. «Ο θάνατος και ο ήλιος», λέει ο Λα Ροσφουκώ, «δεν μπορούν να αντικρύσουν ο ένας τον άλλον». Συνακόλουθα, δεν πρέπει το σκοτάδι να φιλοξενήσει την αγωνία ενός ζωντανού βλέμματος.

Νομίζω πως κανένας ποιητής ή στοχαστής δεν έχει εκθέσει με μεγαλειωδέστερο, περιεκτικότερο τρόπο το «έγκλημα κατά της ζωής». Κανείς δεν έχει βρει πληρέστερη εικόνα του συνεχούς που αποτελούν το ατομικό και το κοσμικό κακό. Μ'όλα ταύτα, τα λόγια του Τειρεσία εγγράφονται στην γλώσσα και το πλαίσιο του έργου. Όταν ο Τειρεσίας λέει στον Κρέοντα «οι Ερινύες ελλοχεύουν για σένα» (στ. 1075), η στερεότυπη διατύπωση είναι ομηρική. Σε όλην την έκταση της προφητείας λειτουργούν συγκεκριμένα ερωτήματα, όπως το αν οι Ολύμπιοι θεοί έχουν κάποιο μερίδιο στο πεπρωμένο των νεκρών, καθώς και το αν, από την άποψη των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου, οι Ερινύες που παραμονεύουν τον Κρέοντα, συνδέονται ειδικά με την περιπλανώμενη ψυχή του Πολυνείκη, για να εκδικηθούν. Κάθε απόπειρα προσεκτικής ανάγνωσης πρέπει να λάβει υπ' όψιν της με ακρίβεια αυτά τα στοιχεία.

Κι όμως, αισθάνομαι σχεδόν ανήμπορος να το κάνω αυτό. Η οπτική του Τειρεσία (δηλαδή του Σοφοκλή) για την αντιστροφή

της τάξης του κόσμου των ζώντων και του κόσμου των νεκρών έχει προσλάβει συντριπτική επικαιρότητα για εμάς σήμερα. Πρόκειται για την νηφάλια περιγραφή ενός πλανήτη, που πάνω του οι σφαγές ή ο πυρηνικός πόλεμος έχουν αφήσει αναρίθμητους άταφους νεκρούς, ενώ στα υπόγεια καταφύγια, στις σπηλιές ή στις επιταγμένες κατακόμβες του οι ζωντανοί περιμένουν το τέλος τους στο σκοτάδι. Τα «σχέδια του καταφυγίου» του Χένρυ Μουρ, στα οποία αναφέρθηκα πρωτύτερα, μας οδηγούν αλλόκοτα κοντά στις εικόνες της *Αντιγόνης*. Όμως, μοιάζουν με ειδυλλιακά στολίδια, συγκρινόμενα με τις προοπτικές του θανάτου μέσα στην ζωή και της ζωής εν τάφω, που ανοίγονται πια στο ανθρώπινο γένος. Αυτές, ακριβώς, τις προοπτικές, την δολοφονία της ίδιας της ζωής από την πολιτική των ζωντανών, πολιτική που, όπως και η πολιτική του Κρέοντα, έχει αναμφίβολα αξιώσεις αξιοπρέπειας και ορθολογικότητας, είναι που διατυπώνει καθαρά ο Τειρεσίας. Η σημασία των λόγων του για εμάς σήμερα εκμηδενίζει κάθε απόσταση που βάζει η σύνεση ανάμεσα σε εμάς και το αρχαίο κείμενο. Το νόημα των πράξεων (των πλανών) του Κρέοντα το αντιληφθήκαμε στην πληρότητά του εμείς, με τρόπο που δεν θα μπορούσε να το κάνει κανένας θεατής ή αναγνώστης πριν από τον τωρινό κίνδυνο που διατρέχουμε. Δεν είναι «το φως», για να αντιστρέψουμε μια συγκλονιστική εικόνα των μιμήσεων της *Ιλιάδας* του Κρίστοφερ Λογκ (Christopher Logue), «που ακούμε να ουρλιάζει διασχίζοντας τρεις χιλιετίες», είναι το σκοτάδι.

Για οποιοδήποτε κείμενο μεγαλύτερο από σύντομο ποίημα, η έννοια της εξαντλητικής κατανόησης αποτελεί φαντασιοκοπία. Το πνεύμα μας δεν είναι κατασκευασμένο έτσι, ώστε να είναι σε θέση να αγκαλιάζει με μία μόνο ματιά, σταθερά και με πληρότητα, ένα γλωσσικό αντικείμενο των διαστάσεων και της πολυπλοκότητας της σοφόκλειας Αντιγόνης. Δεν μπορούμε να κάνουμε τον γύρο ενός λογοτεχνικού έργου, όπως κάνουμε με ένα γλυπτό, προκειμένου να το εποπτεύσουμε από κάθε άποψη και να το ανασυγκροτήσουμε διανοητικά. Οι οπτικές γωνίες, υπό τις οποίες μπορούμε να προσεγγίσουμε το έργο, οι αρχές επιλογής ή έμφασης που εφαρμόζουμε στα πολλαπλά συστατικά του κειμένου, όταν επιδιώκουμε ένα μοντέλο εργασίας με ενότητα, είναι τόσο ποικίλες, όσο και οι γλωσσικές ευαισθησίες, η πολιτιστική κληρονομιά, τα εμπράγματα ενδιαφέροντα των διαφόρων ατόμων.

Ακόμη και όταν σώζονται πρόχειρα, προκαταρκτικά σκαριφήματα ή δηλώσεις προθέσεων, δεν μπορούμε καν να προσδοκούμε πως θα ανασυγκροτήσουμε την εσωτερική διαδικασία συναρμολόγησης και ενοποίησης, όπως την βίωσε και την εκθέτει (σχεδόν πάντοτε κατόπιν εορτής) ο ίδιος ο τεχνίτης. Περίφημες παραδοχές, όπως αυτή του Τολστόη για την «απρόσμενη» και την «αθέλητη» εξέλιξη του χαρακτήρα της Άννας Καρένινας στο ομώνυμο μυθιστόρημα, υποβάλλουν την ιδέα ότι η γένεση των ποιητικών μορφών, σε ορισμένα σημεία τουλάχιστον, ξεφεύγει από τον έλεγχο του συγγραφέα και αντιστέκεται δημιουργικά στις προβλέψεις του. Σε κάποιο στάδιο της δυναμικής του υποσυνείδητου, όπως το μαρτυρούν τα σημειωματάρια του Χένρυ Τζέημς, το αρχικό «σπέρμα», το συμβάν, η μνήμη, το αισθητό μόρφωμα από το οποίο εξελίσσεται το έργο, μεταμορφώνεται σε οπτασία ή πρόγραμμα αρμονίας. Όμως, παραμένει αβέβαιο

το αν ο ποιητής, ο δραματουργός, ο μυθιστοριογράφος βλέπει στ' αλήθεια το κείμενό του ως όλον που διέπεται από αλληλεπιδράσεις ή εάν, αντίθετα, η αξίωση μιας τέτοιας αντίληψης, όταν διατυπώνεται, αποτελεί και η ίδια απλό, πλην όμως αναγκαίο αποκύημα της φαντασίας. Δεν μπορούμε να τρέφουμε την ελπίδα πως τάχα θα περιγράψουμε τι ήταν η Αντιγόνη για τον Σοφοκλή, τι έγινε η *Αντιγόνη* γι' αυτόν κατά την πορεία της σύνθεσης και της μετέπειτα ανασκόπησης.

Οι σημειώσεις εργασίας του Στανισλάβσκι, αλλά και άλλων σκηνοθετών, δείχνουν ότι τα μέσα, με τα οποία δίνεται στην συγκεκριμένη παράσταση ενός έργου το ενοποιητικό της ύφος, η επιτελεστική συνοχή της, είναι αποτέλεσμα περίπλοκων, εύκαμπτων προσαρμογών ανάμεσα στο εσωτερικό ιδεώδες του σκηνοθέτη και τα συγκεκριμένα θεατρικά μέσα, που έχει, στην πράξη, στην διάθεσή του. Η μέθοδος στηρίζεται στον συμβιβασμό και την επιλογή μεταξύ πρακτικών εναλλακτικών λύσεων. Ακόμη και η πληρέστερη δυνατή σκηνοθεσία, η παράσταση η εκ προθέσεως πιστότερη δυνατή στο κείμενο θα παραλείψει κάποιες όψεις του, προκειμένου να τονίσει άλλες. Από το σχεδόν απεριόριστο εύρος των δυνατών κατασκευών ο σκηνοθέτης επιλέγει μια κυρίαρχη μορφή, μια κατευθυντήρια γραμμή και μια ενορχήστρωση. Η νεοκλασική αρμονία που επιζήτησε ο Τικ για την δική του παράσταση της *Αντιγόνης*, διαφέρει, εννοιολογικά και εμπειρικά, από την οπτική που υιοθέτησε ο Μαξ Ράινχαρτ στα 1900. Η αντίληψη του ηθοποιού για το δράμα είναι, με την σειρά της, ένα συναρπαστικό κολλάζ. Η *Αντιγόνη* του ηθοποιού, επικεντρωμένη στον δικό του ρόλο και στο άμεσο πλαίσιο αναφοράς της απομνημόνευσής του και των δικών του σκηνικών κινήσεων, αποτελεί μια υπό γωνίαν και αποσπασματική σύνοψη ενός ευρύτερου, εν μέρει κρυμμένου κειμένου. Το έργο του Κρέοντα δεν είναι ποτέ το ίδιο με το έργο της Αντιγόνης· ούτε ο ένας ούτε η άλλη θα έχουν την ίδια αίσθηση και ανάμνηση του ρυθμού ή της αναλογίας με αυτήν που θα βρίσκαμε στο έργο

του Αγγελιαφόρου. Το θέατρο υπόκειται περισσότερο από όλα τα άλλα λογοτεχνικά είδη σε τέτοιου είδους αποδομητικές παραλλαγές (γεγονός πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η λαμπρή δεξιοτεχνία του Στόπαρντ στο *Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν*).

Απέναντι σε μια τέτοια αποσπασματικότητα και τέτοιου είδους επιλεκτικές πρακτικότητες εγείρει ο μελετητής και ο φιλόλογος την δική του αξίωση ολικής άποψης του έργου. Ο φιλόλογος και ο κριτικός του κειμένου, εργαζόμενοι γράμμα προς γράμμα, λέξη προς λέξη, στίχο προς στίχο, στοχεύουν στο να μην αποκλείσουν τίποτε, στο να μην εισαγάγουν λαθραία καμιάν αυθαίρετη προτεραιότητα. Θέλουν να ιδούν και να παρουσιάσουν την σοφόκλεια *Άντιγόνη* «ως έχει». Και όμως, υπό μίαν έννοια που υπερβαίνει κατά πολύ το πρόβλημα των διαφωνιών μεταξύ ειδημόνων, αυτή η ουδέτερη, αμερόληπτη συναρμολόγηση του φιλολόγου αποσυνθέτει το λογοτεχνικό κείμενο δραστικότερα απ' ό,τι οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση. Και αυτό γιατί, κατά τρόπο κοινότοπο και αινιγματικό συνάμα, ένα λογοτεχνικό κείμενο, ένα έργο τέχνης που διαθέτει μιαν ιδιαίτερη αυθεντική υπόσταση, δεν είναι μόνο κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών του. Αποτελεί, και μάλιστα με χειροπιαστό τρόπο, άρνηση της ίδιας του της συναρμολόγησης. Η οργανική φύση ενός μείζονος ποιήματος ή έργου αποτελεί, ασφαλώς, μεταφορική έννοια. Δεν μπορούμε να ορίσουμε αυστηρά, πόσο μάλλον δε να προσδιορίσουμε ποσοτικά, την αναλογία που νιώθουμε να υπάρχει προς τις ζωντανές μορφές. Γνωρίζουμε, όμως, πως είναι δικαιολογημένη· και γνωρίζουμε πως στην τέχνη και στην λογοτεχνία οι δυνάμεις της αυτόνομης ύπαρξης επενεργούν υπερβαίνοντας, και μάλιστα αποποιούμενες, οποιανδήποτε ανατομία των τυχόν διακριτών θεματικών, δομικών ή τεχνικών χαρακτηριστικών. Είναι αδύνατον να προβούμε σε απαρίθμηση όλων αυτών που συνιστούν την ζωτική ολότητα της *Άντιγόνης* του Σοφοκλή. Όμως, η φιλολογία και η κριτική των κειμένων είναι απαριθμητικές, ως προς την αμεροληψία τους προς την λε-

πτομέρεια, ως προς την αναγκαστική αναγωγή του περιεχομένου στην υλική του ενσάρκωση (επαναφέροντας το νόημα όσο το δυνατόν πλησιέστερα στην λεξικο-γραμματική του μεσολάβηση). Η φιλολογική οπτική είναι, ακριβώς, η οπτική που θέτει αξιωματικά μιαν εξίσωση, δύσκολη στην επίλυση, αλλά, παρ' όλα αυτά, θεμελιώδη, ανάμεσα στην ολότητα της μεστής νοήματος παρουσίας και το άθροισμα διακριτών τυπικών μονάδων. Γι' αυτό και υπάρχει μια εγγενής σύγκρουση ανάμεσα στην σκέψη και τον σχολιασμό, ανάμεσα στον φιλολογικό θετικισμό και τους αναδημιουργικούς, βασισμένους σε μεταφορές, στόχους της ερμηνευτικής.

Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι ο λογοτεχνικός κριτικός ή ο «αργός αναγνώστης» – τα ενδιαφέροντα του οποίου επεδίωξα να αντιπροσωπεύσω σε όλη την έκταση αυτής της μελέτης – έχουν προνομιακή πρόσβαση σε μιαν ενοποιητική οπτική. Τίποτε δεν εξασφαλίζει την καθαρή ματιά στην κριτική. Έχουμε δει ότι οι κριτικές αναγνώσεις της Αντιγόνης υφίστανται, ευθέως ή πλαγίως, ρητά ή υπόρρητα, την επήρεια των περιστάσεων, της τάδε ή της δείνα γνωσιολογίας, τέλος των θεωρητικών και πρακτικών προτεραιοτήτων. Το βλέμμα του κριτικού είναι προσωπικό: εστιάζεται εδώ ή εκεί για τις ανάγκες της επιχειρηματολογίας ή της στρατηγικής, ιδιαίτερα όταν επικαλείται υποτιθέμενες αρχές πρότυπης γενικότητας. Οι νοηματικές κατηγορίες, με τις οποίες η κριτική ανάλυση και αποτίμηση μπολιάζουν ένα κείμενο, αποτελούν, στην καλύτερη των περιπτώσεων, διασαφητικά μοντέλα. Εξυπηρετούν στο να αποσαφηνίζουν και να τονίζουν. Η έντιμη λογοτεχνική κριτική είναι απλούστατα αυτή που καθιστά φανερές και ανοιχτές στην αμφισβήτηση τις κατασκευές, στις οποίες αποσκοπεί.

Οι διαδοχικές συνθέσεις και αποσυνθέσεις, διασαφήσεις και συσκοτίσεις, κατατμήσεις και συμπτύξεις που επιβάλλει σε ένα γραπτό κείμενο η πράξη της ανάγνωσης, χαρακτηρίζονται από τόσο λεπτεπίλεπτη πολλαπλότητα, ώστε να μην είναι δυνατή ούτε η κανονιστική έκθεση ούτε η επαληθεύσιμη περιγραφή

τους. Το πραγματολογικό πλαίσιο, τόσο το υλικό, όσο και το πολιτιστικό, αποτελεί εξίσου μέρος της δυναμικής της ανάγνωσης με την ψυχολογία του ατομικού αναγνώστη. Τόσο το πλαίσιο αναφοράς, όσο και η ψυχή βρίσκονται, με την σειρά τους, σε διαρκή κίνηση και αλληλεπίδραση. Όταν ξαναδιαβάζουμε το ίδιο χωρίο ή το ίδιο βιβλίο, είμαστε ήδη άλλοι απ' ό,τι ήμασταν στην πρώτη ανάγνωση. Καθώς ανακαλούμε στην μνήμη, ή λησμονούμε, τις διαδοχικές επισημάνσεις και εσωτερικεύσεις ενός κειμένου, τα κατασταλάγματα των προσμονών και των εκπλήξεων, των αναγνωρίσεων και των αυθόρμητων αντιδράσεων αποτίθενται όχι μόνο στην συνείδηση, αλλά και στο υποσυνείδητο, όπου η αντίληψη της γλώσσας, πιθανόν, υφίσταται μια διαδικασία αποφλοίωσης και διαλύεται σε ένα γενικότερο κώδικα εικόνων, συμβόλων και φωνητικών συνειρμών. Στο βαθιά ριζωμένο και ανεξάρτητο από την θέληση κυκλοφορικό σύστημα της συνείδησης, αυτές οι πιο διάχυτες σημασιακές μορφές επιστρέφουν, τρόπον τινά, στην επιφάνεια, για να διαφωτίσουν ή να συσκοτίσουν τις πιο φανερές διαδικασίες της κατανόησης. Οι μεγάλοι αναγνώστες δεν είναι, απ' όσο γνωρίζουμε, πιο πολυάριθμοι από τους μεγάλους κριτικούς (θα έλεγα μάλιστα πως είναι λιγότεροι). Ακόμη και στην περίπτωση ενός Μονταίνιου ή ενός Μπόρχες, οι ενδοσκοπικές αναλύσεις της εμπνευσμένης ανάγνωσης, οι μαρτυρίες ανιδιοτελών επαφών ανάμεσα στο κείμενο και την συνείδηση παραμένουν σποραδικές και μεταφορικές.

Έχω την εντύπωση ότι στην σοβαρή ανάγνωση, σε αυτό το (έλασσον) έργο τέχνης που είναι το προϊόν μιας *lecture bien faite* (καλοκαμωμένης ανάγνωσης), λειτουργούν δύο αντίρροπα ρεύματα. Καθώς βαθαίνει η συγκέντρωση, καθώς ο θόρυβος και το σκόρπισμα αποκόπτονται, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, από την ολοένα στενότερη ακτίνα της προσοχής, στο προσκήνιο της αντίληψης επιβάλλεται η τοπική λεπτομέρεια. Αυτή η προσήλωση – που είναι απαραίτητη αν θέλουμε να σεβαστούμε την μοναδικότητα, τις τεχνικές εκτέλεσης, τις υφολογικές ιδιαιτερό-

τητες – αναπόφευκτα κατατέμνει το κείμενο. Όμως, ένα αντίρροπο ρεύμα ανασύνθεσης βρίσκεται επίσης εν ενεργεία. Την στιγμή, ακριβώς, που το βλέμμα, προς στιγμήν, παύει να είναι στραμμένο στο γραπτό χωρίο, την στιγμή που η τοπική μονάδα του κειμενικού υλικού – η λέξη, η πρόταση, η παράγραφος, η στροφή του ποιήματος, η σκηνή του έργου, το κεφάλαιο του μυθιστορήματος – υποχωρεί, γενόμενη ανάμνηση που συγκρατεί λιγότερα ή περισσότερα, τότε εμφανίζεται ένα είδος διάβρωσης που οδηγεί στην ενότητα. Η λεπτομέρεια γίνεται λιγότερο ευδιάκριτη, καθώς εισέρχεται σε μια κατά μέγα μέρος υποσυνείδητη, προσωρινή συγκρότηση του όλου. Μια μνήμη εξασκημένη στην τέχνη συμπεριλαμβάνει εντός της το ταλέντο του να ξεχνά: λειαίνει τις αιχμηρές άκρες του καθέκαστου, όπως τα δάχτυλά μας λειαίνουν τις άκρες της πέτρας προτού να την τοποθετήσουν στο ψηφιδωτό.

Εν τούτοις, ακόμη και στην πιο ευσυνείδητη αργή ανάγνωση, η άποψη που αναδύεται από το κείμενο ως σύνολο, είναι «υπό γωνίαν» και επιλεκτική. Από την στιγμή που ξεπερνά τα όρια του ποιητικού στίχου ή της πεζής βινιέτας[215] (η δε λελογισμένη τήρηση αυτών των διαστάσεων είναι που καθιστά αμέσως ορισμένες παραβολές του Κάφκα αλησμόνητες και ακαταμάχητες), κανένα λογοτεχνικό έργο δεν βρίσκεται εξ ολοκλήρου και ακατάπαυστα στην μνήμη και την προσοχή. Εξάλλου, η κάθε εκ νέου ανάγνωση επιτελεί μια νέα κατασκευή, μια νέα συναρμολόγηση. Λεπτομέρειες, που πρωτύτερα απολάμβαναν προνομιακή μεταχείριση, τώρα τίθενται στο σκηνικό βάθος ή παραβλέπονται· στοιχεία που προηγουμένως τα είχαμε περιφρονήσει ή απλώς δεν τα είχαμε επισημάνει, τώρα έρχονται στο προσκήνιο. Η αίσθηση της ολότητας είναι, ίσως, ισχυρή, παραμένει, όμως καλειδοσκοπική και υποκείμενη σε αλλαγές. Πειραματικές έρευνες έχουν δείξει ότι οι περιλήψεις που δίνει ακόμη και ο προσεκτικότερος αναγνώστης

215. Εικόνας. (Σ.τ.Μ.)

ενός έργου, του οποίου αντιλαμβάνεται ζωηρά την οργανική μορφή και την συνοχή, κάθε φορά διαφέρουν.

Πολυάριθμες «Αντιγόνες» προηγούνται, θεμελιώνουν ή και αντιτίθενται στο έργο που ανέγνωσα στο παρόν κεφάλαιο. Υπάρχει η «ιστορία» της Αντιγόνης, όπως μου την αφηγήθηκε ο πατέρας μου όταν ήμουν μικρό παιδί, μια «Αντιγόνη» που ασκούσε πάνω μου μια μακάβρια γοητεία, θυμάμαι, λόγω του θέματος του εν ζωή ενταφιασμού. Υπάρχει ο εξευγενιστικός μύθος της ηρωικής Αντιγόνης, όπως τον πρωτοδιάβασα σε ένα εγχειρίδιο ρωμαϊκής και ελληνικής μυθολογίας για νέους, που δεν θυμάμαι ούτε τον τίτλο του ούτε το όνομα του εκδότη, αλλά βλέπω ακόμη με την φαντασία μου το λαδί εξώφυλλο και το κάλυμμα διακοσμημένα *à l'antique* [αρχαιοπρεπώς]. Ένας εκκεντρικός και φωνακλάς καθηγητής μου δίδαξε τα αρχαία ελληνικά στο Γαλλικό *Lycée* (Λύκειο) της Νέας Υόρκης, κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Το πραγματικό πάθος του Μ. Μπ. ήταν η μεταφυσική του δέκατου έβδομου αιώνα και ιδιαίτερα ο Καρτέσιος. Έθετε τους αττικούς φιλοσόφους και τους ρήτορες υπεράνω των ποιητών (οι λόγοι του Ανδοκίδη με γεμίζουν ακόμη και σήμερα με πικρία και τύψεις). Ωστόσο, η «Ωδή στον άνθρωπο» και η προφητεία του Τειρεσία από την *Αντιγόνη* είχαν, κατά την κρίση του Μ. Μπ., ηθική βαρύτητα και φιλοσοφική εμβέλεια που υπερβαίνουν την απλή λογοτεχνία. Δίδασκε αυτά τα κείμενα με γερό και αλησμόνητο τρόπο στους τρεις φοβισμένους μαθητές του, κατά την διάρκεια των αργόσυρτων απογευμάτων της Πέμπτης. Επιπλέον, συνέδεε το κείμενο του Σοφοκλή με τα νέα για τον πόλεμο και την κατοχή, για ομήρους και άταφους νεκρούς, που, σε εκείνο το σχολείο, εκείνη την εποχή, κατέφθαναν καθημερινά. Ένας από τους τρεις *grécisants* («ελληνίζοντες»), παλαιά και γεμάτη υπερηφάνεια ονομασία που ανάγεται στα σχολικά προγράμματα της Αναγέννησης, έφυγε περίπου παράνομα από την Νέα Υόρκη για να στρατευθεί στην Αντίσταση. Σκοτώθηκε στην πρώρη, ανέλπιδη μάχη που

έγινε στα υψώματα του Βερκόρ. Αυτός ο θάνατος (ήταν πάνω από δεκαεφτά χρονών ο Α.Σ.;) ζει για μένα στο έργο, και ιδίως στην ανυπομονησία του Αίμονα.

Η *Αντιγόνη* του Ανούιγ έχει σαρώσει τα σχολεία, τα κολέγια, τα πανεπιστήμια, καθώς και τα ερασιτεχνικά και επαγγελματικά θέατρα της μεταπολεμικής περιόδου. Η ανειλικρινής απογοήτευση, ο αντιηρωισμός και τα δερμάτινα ρούχα της αποδίδουν με ακρίβεια, τόσο την υστερία, όσο και την δυσφορία που συνόδευαν μιαν ανάξια επιβίωση. Η φαινομενική απλότητα της γλώσσας του Ανούιγ, το γεγονός ότι το έργο μπορεί να ανεβεί με καθημερινά ρούχα και με ελάχιστο ντεκόρ, έκαναν την *Αντιγόνη* το αγαπημένο θέμα των «French clubs», των δασκάλων των γαλλικών και των μικρών θεάτρων του αγγλο-αμερικανικού κόσμου. Έχω δει, και έχω συμμετάσχει, σε πάρα πολλές παραστάσεις του. Η εκδοχή του Ανούιγ έφτασε να μου φαίνεται σαν δυσφήμιση του Σοφοκλή. Δεν είναι. Πρόκειται για μιαν άκρως απλουστευτική παραλλαγή, που δεν γνωρίζει το δέος, την φρίκη του πρωτοτύπου, αλλά με μια δική της ευφυΐα και ισορροπία επιχειρημάτων. Είναι δύσκολο και, ίσως, τεχνητό να επικεντρωθεί κανείς, τώρα, στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, χωρίς να κρατά την κριτική που ασκεί ο Ανούιγ στον μύθο σε απόσταση επιφυλακής.

Αργότερα επέστρεψα στο ελληνικό κείμενο και ως φοιτητής και ως δάσκαλος· και δεν είμαι βέβαιος αν μπορώ να ταξινομήσω χρονολογικά τις «Αντιγόνες» που ακολούθησαν. Σε ένα βιβλιοπωλείο της Ζυρίχης αγόρασα μία από τις πρώτες νεώτερες ανατυπώσεις της μετάφρασης του Χαίλντερλιν. Ακόμη και σήμερα με συνοδεύει η εντύπωση των βαθιών σκοταδιών, το αίσθημα μιας πόρτας που κλείνει μπροστά μου, όπως τα ένιωσα τότε. Αλλά και το αίσθημα μιας ακαταμάχητης παρουσίας, το οποίο, όταν καταπιάστηκα με αυτήν την απαράμιλλη ανάπλαση, με οδήγησε στις ζωές που έζησε η Αντιγόνη σε όλη την ποίηση, την φιλοσοφία και την πολιτική των Γερμανών. Έφτασα στον Χέγκελ και στον Χάιντεγκερ. Άκουσα την στριγγή, μηχανιστική αλλά υπερασπίσι-

μη, όσον αφορά «τα σημεία του Κρέοντα», μελοποίηση που έκανε ο Καρλ Ορφ στο κείμενο των Σοφοκλή-Χαίλντερλιν. Εξάλλου, μόνο απέναντι σε αυτήν την εκδοχή με κρουστά και τύμπανα μπορώ να επικαλεσθώ την *Αντιγόνη* των Χόνεγκερ-Κοκτώ, που την είδα ενώ ήδη εργαζόμουν για αυτό το βιβλίο. Η ροή των χορικών της, η ρητορική της διαμαρτυρίας και της ελευθερίας είναι για μένα αξεχώριστες από την γκρίζα και απαλά φωτισμένη πόλη της Ανζέρ, όπου ανέβηκε το έργο. Τώρα, το «θλιμμένο τραγούδι της Αντιγόνης», όπως το φαντάστηκε ο Τσώσερ, διατηρεί κάτι τυχαίο, αλλά με διάρκεια, από τον Λίγηρα. Αυτό που ελπίζω για την συνέχεια, είναι μια επανάληψη ή ηχογράφηση της *Αντιγόνης* του Αντρέ Ζολιβέ (André Jolivet), που τον γνωρίζω ως συνθέτη εξαίρετης αυστηρότητας και επινοητικότητας.

Ο κόσμος της κριτικής των κειμένων, της παραβολής των χειρογράφων, του φιλολογικού σχολιασμού είναι, προφανώς, προσιτός κυρίως στον ειδικό και αυτόν κυρίως ενδιαφέρει. Όμως, είναι κόσμος πραγματικός. Είδαμε πως η ερμηνεία τρέφει την ερμηνεία, πως το σχόλιο γεννά το σχόλιο, πως οι εκδόσεις διαδέχονται τις εκδόσεις με κάποιες επιπλέον προσθήκες, διορθώσεις και πολεμικές. Οι δυνάμεις της λογιοσύνης είναι φιλόνικες και αυτοαναπαραγόμενες. Η φιλολογία και η κριτική του κειμένου είναι από την ίδια τους την φύση πληθωριστικές. Η ιστορία και η καταγραφή των προγενέστερων διορθώσεων και γνωμών είναι αναγκαίο μέρος της επιχειρηματολογίας, ακόμη, και ιδιαίτερα, όταν αυτή η επιχειρηματολογία προσπαθεί να ανοίξει νέους δρόμους (καθώς η παρούσα μελέτη οδεύει προς το τυπογραφείο, οι κλασικοί φιλόλογοι της Οξφόρδης ανήγγειλαν ότι ετοιμάζουν ένα κείμενο της *Αντιγόνης*, που θα βελτιώσει την έκδοση του Ντόου)[216].

Στην αρχή της μελέτης, παρατήρησα ότι μια βιβλιογραφία των επιστημονικών δημοσιεύσεων και των μονογραφιών για την *Αντι-*

216. Πρόκειται για την έκδοση, στην σειρά των κλασικών κειμένων, *Sophoclis Fabulae*, τ.α΄, Οξφόρδη 1990 (έκδ. H. Lloyd - Jones και N.G. Wilson). Η πρώτη με την εισαγωγή όχι στα λατινικά, αλλά στα αγγλικά. (Σ.τ.Μ.)

γόνη θα αποτελούσε από μόνη της ογκωδέστατο εγχείρημα. Είδαμε, εξάλλου, σε όλα τα στάδια της μελέτης, ότι οι φιλολογικές και συγκειμενικές αναλύσεις δεν είναι αξιολογικά ουδέτερες. Τα σχόλια στην *Αντιγόνη*, ακόμη και όταν είναι αυστηρά λεξιλογικά ή γραμματικά, αποτελούν συνειδητές, κατά το μάλλον ή ήττον, δεδηλωμένες αναδιατυπώσεις και ερμηνείες. Οι ακαδημαϊκές συμβάσεις τείνουν προς το απόκρυφο. Θυμούμαι την ειρωνική επιμονή, με την οποία ένας μεγάλος κλασικός φιλόλογος, στο Institute for Advanced Studies στο Πρίνστον, προσπαθούσε να με πείσει ότι μόνο σε υποσημειώσεις υποσημειώσεων μπορεί να βρεθεί η αλήθεια. Όμως, τα εξειδικευμένα και εσωτερικά κείμενα ασκούν, όντως, μια διαρκή, συσσωρευτική επίδραση στην γενική εγγράμματη παιδεία. Στην περίπτωση οποιουδήποτε κλασικού κειμένου, αυτή η επίδραση είναι, σε τελική ανάλυση, αιτιακή. Πάρτε την «χειρότερη» διαθέσιμη έκδοση, την πιο προχειροφτιαγμένη μετάφραση μιας κλασικής ελληνικής τραγωδίας· πάρτε την έκδοσή της σε βιβλίο τσέπης από τα ράφια οποιουδήποτε πολυκαταστήματος. Μπορεί οι σημειώσεις της να είναι ελάχιστες ή, όσες υπάρχουν, άκρως παραπλανητικές. Θα βρίθει, ίσως, από κειμενικά παροράματα και παρανοήσεις. Παρόλα αυτά, ένα τέτοιο κείμενο όντως προκύπτει, στο εκχυδαϊσμένο άκρο του φάσματος, ως αποτέλεσμα επιλογών και ετυμολογήσεων, των οποίων πηγή είναι τελικά η ιστορία της κλασικής φιλολογίας. Πίσω και από την πλέον λαϊκίστικη εκδοχή εκτείνεται ένα συνεχές φιλολογίας και εξηγητικής κριτικής. Μπορεί να υπάρξει και βιβλίο κόμικς *Αντιγόνη*, επειδή οι κλασικές σπουδές έχουν εξασφαλίσει, από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, την μετάδοση του δράματος του Σοφοκλή και την θέση του στον κανόνα.

Όμως, η επιρροή του σχολιασμού, ιδιαίτερα όταν έχει φιλοσοφική ή πολιτική χροιά, επιτελείται και εμμέσως. Λίγοι αναγνώστες γενικής μόρφωσης είναι πιθανό να γνωρίζουν από πρώτο χέρι τις εγελιανές ερμηνείες της *Αντιγόνης*. Η εγελιανή, όμως, ερμηνεία του έργου ως διαλεκτικής σύγκρουσης ισοδύναμων

αντιθέτων είναι ευρέως διαδεδομένη στο κλίμα της εγγράμματης παιδείας και στο κλίμα των θεατρικών παραστάσεων. Οι παρατηρήσεις του Λακάν για την *Αντιγόνη* (στην σειρά σεμιναρίων με τίτλο *L'Éthique de la psychanalyse**) δεν είναι ίσως, ως τώρα, προσιτές σε όλους. Η θεώρηση, όμως, του Κρέοντα ως «αρνητή της επιθυμίας», στον οποίον η άρνηση του *discours du désire* («λόγου της επιθυμίας») συνεπάγεται την επιλογή του θανάτου, θα εξαπλωθεί δια της οσμώσεως του συρμού.

Το ερώτημα είναι το εξής: σε ποιον βαθμό η προσωπική εμπειρία της σοφόκλειας *Αντιγόνης* που μπορεί να έχει κανείς, είναι προϊόν του παλίμψηστου σχολιασμών και κρίσεων που επικαλύπτουν πλέον το «πρωτότυπο», αλλά σε αυτά οφείλουμε, κατ' ουσίαν, την οποιαδήποτε προσωπική μας πρόσβαση σε αυτό το «πρωτότυπο»; Υπάρχει τρόπος να αναπλεύσουμε το ποτάμι ως τις πηγές;

Και πάλι, η απάντηση, κατ' ανάγκην, διαφέρει αναλόγως του κάθε αναγνώστη ή θεατή. Ο απόλυτος γραμματικός (ο οποίος μάλιστα γνωρίζει στιγμές έκστασης τόσο έντονες, όσο αυτές που περιγράφουν οι τρέχουσες θεωρίες περί της *jouissance*, του έρωτος της ανάγνωσης), ίσως φτάσει να συλλάβει, να κατανοήσει ακόμη και ένα κείμενο σαν την Αντιγόνη του Σοφοκλή ως τόπο γραμματικών προβλημάτων. Το έργο θα αποκτήσει ζωή για την δική του ευαισθησία, χάρις στα συντακτικά ή μετρικά προβλήματα και τις διαμάχες που έχει εγείρει. Στο άλλο άκρο βρίσκεται ο «αθώος», ο άνδρας ή η γυναίκα που πετυχαίνει τυχαία ένα απόσπασμα ή μια παράσταση της *Αντιγόνης*, ενώ αγνοεί τις ομόκεντρες σφαίρες σχολιασμού και κριτικής που την περιβάλλουν. Οι αναγνώστες του έργου και οι θεατές για τους οποίους γράφω εγώ, θα έβρισκαν, φαντάζομαι, τον εαυτό τους μετά το μέσον της κλίμακας. Βρίσκονται πιο κοντά στην φιλολογία απ' ό,τι στην αθωότητα, αλλά δεν έχουν συμβάλει (αυτή, προφανώς,

* Η ηθική της ψυχανάλυσης. (Σ.τ.Μ.)

είναι και η δική μου περίπτωση) στην συντήρηση και την εδραίωση του σοφόκλειου κανόνα.

Όπως έχω ήδη επισημάνει, ωστόσο, αθωότητα μπροστά στους κλασικούς δεν υπάρχει για έναν σύγχρονο άνθρωπο. Μας το λέει από μόνη της η ίδια η έννοια του «κλασικού». Κανένας θεατής, κανένας αναγνώστης του εικοστού αιώνα δεν συναντά την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή εντελώς απροετοίμαστος. Το έργο είναι αναπόφευκτα εγγεγραμμένο στην μακρόχρονη ιστορία της μετάδοσης και της υποδοχής του. Επειδή είναι τόσο εκτεταμένη αυτή η ιστορία, επειδή οι παραλλαγές και οι διασκευές είναι τόσο πολυάριθμες και τόσο σημαντικές ως προς την ποιότητα, το κείμενο του Σοφοκλή διατρέχει τον κίνδυνο να χαθεί μέσα στο συγκείμενό του, τα συμφραζόμενα και το πλαίσιο αναφοράς. Μόνο με ένα είδος προμελετημένου και, κατά το μάλλον ή ήττον, επίπλαστου καθαρμού, που θυμίζει κάπως το έργο του συντηρητή, ο οποίος αφαιρεί από τον καμβά τα στρώματα του βερνικιού και των προηγούμενων συντηρήσεων, μπορεί κανείς να επιχειρήσει να απομονώσει το έργο του Σοφοκλή από τις ερμηνείες και τις χρήσεις, στις οποίες έχει υποβληθεί. Άλλωστε, η αναλογία με τον συντηρητή είναι απατηλή. Είναι πολύ συχνά δυνατόν να κάνουμε να επανεμφανισθούν το αρχικό σχέδιο και τα χρώματα. Όμως, *Πρωτο-Αντιγόνη* δεν μπορεί να υπάρξει για εμάς. Καμία αφαίρεση ερμηνευτικών προσθηκών δεν μπορεί να μας ξαναφέρει στην πρεμιέρα του δράματος, στην φαινομενολογία του σκοπού και του αντίκτυπου της *Αντιγόνης* στα 440 π.Χ.

Θεωρώ πολύ πιο ρεαλιστικό για τον «αργό αναγνώστη» να παραδεχθεί ότι οι κρίσεις για την *Αντιγόνη* και οι χρήσεις που της έγιναν, από τον Αριστοτέλη έως τον Λακάν, συνιστούν μέρος και της δικής του εμπειρίας του έργου. Όπως ακριβώς το φροϋδικό «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» και η αντι-φροϋδική ανάλυση του Λεβί-Στρως, που καθιστά τον Οιδίποδα ήρωα που παραπαίει ανάμεσα στην «φύση» και τον «πολιτισμό», έχουν γίνει ενεργά στοιχεία του μύθου, έτσι και οι «Αντιγόνες» του Χέγκελ ή του Κίρκεγκωρ

ή της παράνομης γυναικείας «ταξιαρχίας» που επιδιώκει να εκδικηθεί την άρνηση των γερμανικών αρχών να παραδώσουν τα σώματα των νεκρών Μπάαντερ και Μάινχοφ στις οικογένειές τους (από αυτήν την ταύτιση προκύπτει η πραγμάτευση της *Αντιγόνης* από τον Μπελ), είναι κάτι περισσότερο από απλές προσθήκες, ξένες προς τον Σοφοκλή. Ο τρέχων όρος του συρμού θα ήταν «μετα-κείμενα». Αυτός, όμως, ο όρος δεν αποδίδει διόλου τις συμβιωτικές διεργασίες, δια των οποίων ένας ρωμαλέος σχολιασμός, μια εμπνευσμένη σκηνοθεσία, μια πράξη συμβολικο-πολιτικού μοντάζ, μια μελοποίηση, τρόπον τινά, της Αντιγόνης σύμφωνα με την σύγχρονη μουσική του πνεύματός μας, γίνονται ζωντανή προέκταση του πρωτοτύπου. Αυτές ακριβώς οι διεργασίες μας επιτρέπουν να ορίσουμε κάτι ως «κλασικό».

Κλασικό είναι ένα κείμενο, του οποίου την αρχική, υπαρξιακή γέννηση και εκτέλεση ενδέχεται κάλλιστα να μην μπορούμε να την ανασυστήσουμε (κάτι που θα ισχύει πάντοτε για τις αρχαίες λογοτεχνίες). Η εγγενής αυθεντία, όμως, του κλασικού είναι τέτοια, ώστε μπορεί να απορροφήσει, χωρίς να χάσει την ταυτότητά του, όλες εκείνες τις εισβολές, των οποίων επί χιλιετίες είναι θύμα, όλες εκείνες τις προσθήκες από σχολιασμούς, μεταφράσεις και δραματοποιημένες παραλλαγές. Ο *Οδυσσέας* ενισχύει τον Όμηρο. Ο *Θάνατος του Βιργίλιου* του Μπροχ εμπλουτίζει την *Αινειάδα*. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν θα πάθει τίποτε από τον Λακάν.

Η ανάπτυξη της μεταμορφωτικής ενότητας είναι χωρίς τέλος. Ακόμη και αυτή την στιγμή, γίνονται νέες κειμενικές και κριτικές αναγνώσεις της *Αντιγόνης*, νέες σκηνικές, μουσικές, χορογραφικές και κινηματογραφικές αποδόσεις, νέες παραλλαγές και διασκευές αυτής της «ιστορίας». Όμως, η καθεμία, με την σειρά της, θα πρέπει να ελέγξει την δύναμη του Είναι της σε σχέση πάντοτε με την σοφόκλεια πηγή της και ελάχιστες θα επιβιώσουν, για να γίνουν αυτό το αινιγματικό, αλλά αναντίρρητο φαινόμενο: ηχώ με δική της ζωή.

Αυτά που κατανοώ εγώ από την *Αντιγόνη* είναι προσωρινά. Θα αλλάξουν με την ηλικία, με την ανανεούμενη εμπειρία του κειμένου, με την επαφή μου με νέες κριτικές προσεγγίσεις και σκηνοθεσίες του έργου. Αυτές, όμως, οι αλλαγές δεν αποτελούν εγγύηση σαφέστερης, επαρκέστερης κατανόησης. Ενοράσεις χάνονται ή διορθώνονται λανθασμένα (ο νεαρός Χέγκελ είναι ενίοτε πιο παρατηρητικός μάρτυς του Σοφοκλή, απ' ό,τι ο μετέπειτα φιλόσοφος της εξουσίας και της θρησκείας). Είναι στην φύση της μελέτης της φιλοσοφίας και των τεχνών – που από αυτήν την άποψη διακρίνονται από τις επιστήμες – ότι ο χρόνος και η ηλικία, γενικά, τείνουν να επιφέρουν μια πιο ισορροπημένη, καλύτερα διαμορφωμένη οπτική του αντικειμένου τους. Όμως, ούτε οι ερωτήσεις που θέτει κανείς ούτε οι απαντήσεις που προβάλλει βαίνουν κατ' ανάγκη προοδευτικά. Το έργο, αυτό για το οποίο ανησυχούμε και το οποίο μας ανησυχεί, εσωτερικεύεται ακόμη περισσότερο στην αντίληψή μας. Αυτή, όμως, η οικειότητα μπορεί να πάρει την μορφή κατοχής και έτσι, λόγω της βαθύτητάς της, να δημιουργεί ασάφειες. Συνειδητά ή όχι, ενδέχεται να μπερδέψουμε την προσωπική μας εμπλοκή σε ένα μεγάλο έργο και τον αντίκτυπο αυτού του έργου στις μνήμες και την εικόνα που έχουμε για τον εαυτό μας, με τα δεδομένα του προβλήματος. Ξαναδιαβάζω σημαίνει ανακαλώ υποκειμενικά στην μνήμη, διασχίζοντας, τρόπον τινά, τις παρεμβολές του Εγώ. Σημαίνει ερωτώ ξανά ή διατυπώνω νέες ερωτήσεις. Αυτές δεν είναι κατ' ανάγκη «καλύτερες» ή πιο οικονομικές, όπως στην λογική των θετικών ή φυσικών επιστημών.

Καθώς φθάνω στον τυπικό επίλογο αυτής της μονογραφίας, που οι ανεπάρκειές της, τουλάχιστον, είναι πιο ευδιάκριτες για μένα τώρα, απ' ό,τι ήταν καθώς προχωρούσε αυτό το έργο, μια ακόμη «*Αντιγόνη*» καλεί την συνείδηση, συγκεχυμένα ακόμη, αλλά με κάποιες νύξεις αναγκαιότητας, σαν εικόνα που αρχίζει να αποκτά περίγραμμα και όγκο στο εμφανιστήριο του σκοτεινού θαλάμου του φωτογράφου.

Διαισθάνομαι μέσα στο έργο του Σοφοκλή την ύπαρξη μιας ακήρυκτης τραγωδίας, της τραγωδίας του αποχωρισμού της σκέψης από την πράξη, της κατανόησης από την πρακτική. Η απόδοση έκδηλης υπεροχής, υπέρτατης υπαρξιακής αξίας στην πράξη είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της αντίληψης, τόσο του Περικλή, όσο και του Αριστοτέλη, για την ανθρώπινη συμπεριφορά. Το ίδιο το δράμα, όπως έχει συχνά ειπωθεί, αποτελεί τυποποιημένη έκφραση αυτής της προτίμησης. Εντοπίζει στο άτομο εκείνα τα προνόμια και τον τελεσίδικο χαρακτήρα του «δραν», που η προγενέστερη επική παράδοση, στις απαρχές της βεβαίως, είχε εναποθέσει σε εθνικά και συλλογικά εγχειρήματα (τα ελληνικά φύλα που αποπλέουν για την Τροία). Όμως, ερχόμενος ξανά και ξανά σε επαφή με την *Αντιγόνη*, βρίσκω δύσκολο να απορρίψω το ενδεχόμενο να είχε αμφισβητήσει ο Σοφοκλής αυτήν την ηθικότητα της δράσης· ή, πιο δοκιμαστικά, βρίσκω δύσκολο να απορρίψω το ενδεχόμενο να μην υπάρχουν μέσα στο έργο ορισμένα σημεία που δεν έχουμε αντιληφθεί, που παραβλέπουμε, αλλά απορρέουν από μια κριτική της πράξης.

Εννοώ με αυτό ότι ο Σοφοκλής έχει ελέγξει το τίμημα των πράξεων, οι οποίες, όποια κι αν είναι η εγγενής αξία ή η αναγκαιότητά τους, ακυρώνουν την προσωρινή ευρύτητα της σκέψης και αποκόπτονται από αυτήν. Ασφαλώς, τίποτε δεν είναι πιο κοινότοπο από την ιδέα πράξεων που επιτελούνται σε τυφλή ή καταναγκαστική αντίθεση προς μια καλύτερη ενόραση. Η ίδια η λέξη *ὕβρις* φαίνεται να υποδηλώνει αυτό το είδος αδυναμίας που ιδιάζει στο ανθρώπινο γένος. Έχω όμως κάτι πιο συγκεκριμένο κατά νου. Πρόκειται για τον τρόπο που ο Σοφοκλής εξετάζει τα μέσα, με τα οποία η δραματική μορφή, το δράμα ως κατασκεύασμα από λόγο και δράση, απομονώνει τις πολύ διαφορετικές, ενδεχομένως ασυμβίβαστες μεταξύ τους, λειτουργίες της κατανόησης αφ' ενός και της αποχής από την επαρκή κατανόηση αφ' ετέρου (αποχής που καθιστά δυνατήν την πράξη).

Η απαράμιλλη οικονομία του τρόμου στον *Οἰδίποδα Τύραννο*

απορρέει από το ότι επιβάλλεται στον Οιδίποδα να αντιληφθεί καθαρά την πραγματική ταυτότητά του, από την οποία είχε απομακρυνθεί. Η ετυμολογία της λέξης *persona* (λέξης μη ελληνικής) συνδέεται άμεσα με το «προσωπείο», την «μάσκα». Στον σοφόκλειο *Οἰδίποδα*, τα προσωπεία με τα οποία είμαστε αναγκασμένοι να ζούμε, οι «προσωποποιήσεις» μέσα από τις οποίες κρατούμε μια συνηθισμένη απόσταση από τον ξεγυμνωμένο εαυτό μας και από τους άλλους, πέφτουν το ένα μετά το άλλο. Το Εγώ του Οιδίποδα γίνεται ένα με το δέρμα του και με ό,τι βρίσκεται κάτω από αυτό, και που ο πολιτισμός, η ντροπή, η ανάγκη για έναν ορισμένο *Lebensraum* (ζωτικό χώρο κατά λέξιν, χώρο για τους χειρισμούς και τους ελιγμούς διαφυγής ενός κοινωνικού όντος) θα ήθελαν να τα κρύβουμε, τόσο από εμάς τους ίδιους, όσο και από τους άλλους. Στο πρόσωπο του Οιδίποδα, αυτή η φοβερή αναστροφή στο απογυμνωμένο επίκεντρο επιτελείται δυνάμει μιας τέλειας, αλλά και αφύσικης σύμπτωσης της κατανόησης με την πράξη. Η πράξη που επιτελεί ο Οιδίπους, είναι η προοδευτική κατανόηση του πραγματικού του εαυτού. Εκμηδενίζονται οι κανονικοί διαχωρισμοί ανάμεσα στην πλήρη κατανόηση και την επιτέλεση, η οποία στην κανονική τάξη της ζωής είναι επιλεκτική, δοκιμαστική, αυταπατώμενη. Το ερευνητικό πνεύμα του Οιδίποδα ανοίγει δρόμο μέχρι την ίδια την πηγή των κινήτρων του. Ο Οιδίπους σκέφτεται τις πράξεις του, ώσπου αυτές αγγίζουν το αναπόδραστο ανέκκλητο. Πράττει τις σκέψεις του με στόχο την οριακή λογική της απόλυτης αυτοαντίληψης, που είναι επίσης και αναγκαστικά τύφλωση. Υπάρχει σε αυτήν την τέλεια νόηση, συνειδητή μίμηση της οποίας ήταν η αυτο-ανάλυση του Φρόυντ, μια αιμομιξία πιο ακραία από την αιμομιξία του αίματος. Μόνο στον *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ* ενδίδει η κυριαρχική σκέψη του Οιδίποδα στο κάλεσμα του μυστηρίου, αυτού δηλαδή που, ακριβέστατα, κείται πέραν του νοητού· και αυτό ακριβώς υποτάσσει η *virtus* του Οιδίποδα, ο *δαίμων* που τον ωθεί στην δράση, στην παθητικότητα, στην οιονεί εκστατική

κίνηση, που τον μεταφέρει πέρα από το πράττειν. Μόνο στο ιερό άλσος διαχωρίζονται ξανά και ειρηνεύουν η κατανόηση και η πράξη.

Αυτό το ιδιαίτερο πνεύμα τούτων των δύο έργων είναι που μας ωθεί να ερωτήσουμε μήπως υπάρχει στην *Αντιγόνη* κάποια λανθάνουσα πρόκληση προς την παραδεδεγμένη σοφία, όπως αυτή διατυπώνεται σε έναν περίφημο στίχο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Όπως λέει η Φαίδρα, «καταλαβαίνουμε ό,τι είναι δίκαιο και πρέπον, το γνωρίζουμε, αλλά δεν το επιτελούμε στις πράξεις μας». Όμως, η λέξη «πρόκληση» είναι υπερβολικά αγέρωχη και επιτακτική. Υπάρχει, μάλλον, η λεπτή αλλά επίμονη δυνατότητα ο μεν νους του Κρέοντα να είναι τέτοιου είδους, ώστε να μπορεί να τον οδηγήσει στο να αντιληφθεί τις αναγκαίες αξιώσεις της οπτικής γωνίας της Αντιγόνης· η δε Αντιγόνη να είναι προικισμένη με μια δύναμη συμπάθειας, που να μπορεί να την οδηγήσει στο να αντιληφθεί τον αποχρώντα λόγο της δικής του στάσης. Δεν μπορώ να φανταστώ ότι θα μπορούσε ο Σοφοκλής να προσυπογράψει το συμπέρασμα, στο οποίο κατέληξε ο Κόλεριτζ, όταν έγραφε το 1802 σε ένα σημειωματάριο: «Υπάρχει κάτι εγγενώς χυδαίο στην πράξη». Όμως, η σπατάλη αγνοημένης πειθούς στην *Αντιγόνη* φαίνεται, κάποιες στιγμές, να ξεπερνά κάθε ρητορική δεξιοτεχνία, κάθε τακτική θεατρικής συμμετρίας. Η συμπεριφορά των πρωταγωνιστών, αυτό δε ισχύει και για τον Αίμονα, μοιάζει να σπαταλάει με εξωφρενικό τρόπο τις ευκαιρίες αμοιβαίας κατανόησης που προσφέρει ο θεατρικός λόγος.

Η τραγωδία, όπως την γνωρίζουμε και την βιώνουμε, φαίνεται πως περιέχει (ή αυτό διαισθάνομαι εγώ, τουλάχιστον) μια νύξη απραξίας, της πράξης που αναχαιτίζεται από την αναγνωρισμένη βαρύτητα, την πυκνότητα και τις αναστολές της αμοιβαίας διορατικότητας. Ένα τέτοιο έργο δεν θα ήταν «δράμα», με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αφού η ίδια η λέξη σημαίνει, όπως έχουμε δει, «δράση», «πράξη». Η αναστολή της πρά-

ξης, η αποχή του δράστη εν όψει των περιπλοκών και των αμφιβολιών που του αποκαλύπτει και του προβάλλει η σκέψη, θα συνιστούσαν ένα είδος στάσης, ένα είδος μόνιμου δισταγμού, ξένου προς το δραματικό στοιχείο (πριν, ας πούμε, από τον *Samson Agonistes* του Μίλτωνα ή τις ακινησίες του Μπέκετ). Ίσως, μόνο το μελοποιημένο δράμα, το μελόδραμα στην κυριολεκτική έννοια της λέξης, μπορεί να πραγματοποιήσει αυτήν την αναστολή της υπαρξιακής καταπιεστικής παρόρμησης για επιλογή, για μεροληψία, για περιστολή και ακόνισμα της συνείδησης εν όψει της δράσης. Η ανταλλαγή διορατικών, μη αυταπατώμενων γενναιόδωρων λόγων στο τέλος του *Φίγκαρο* του Μότσαρτ, εικονογραφεί με ακρίβεια αυτά που έχω στον νου μου. Αρκεί, απλώς, να θυμηθούμε εκείνην την σκηνή, και ιδιαίτερα τον ρόλο της κόμησσας, για να καταλάβουμε ότι αυτό το έλεος της κατανόησης και η άρνηση για δράση που συνεπιφέρει, έχουν την δική τους απέραντη θλίψη.

Ενδέχεται το απαιτητικότερο έργο του Σοφοκλή να διατρέχεται υπόγεια από έναν διαλογισμό γύρω από την τραγική μεροληψία, την μοιραία ιδιοτέλεια και της ευγενέστερης ακόμη πράξης. Μια ανεκμετάλλευτη ηρεμία της κατανόησης είναι παρούσα στο πρόσωπο της Αντιγόνης, στην αίγλη αυτής της μυστικότητας που έφερε κοντά στην ηρωίδα ποιητές, καλλιτέχνες, φιλοσόφους, πολιτικούς στοχαστές. Ίσως, όμως, υπάρχουν και στον Κρέοντα του Σοφοκλή νύξεις μιας τέτοιας ηρεμίας, μιας κόπωσης της αντίληψης. Καθώς πλησιάζω περισσότερο το έργο, αφήνοντας πίσω όψεις που τόνισα στην μελέτη αυτή, αρχίζω να αισθάνομαι ως ουσιώδη αυτή την απερήμωση της ηρεμίας, της κατανόησης, που την κοιτάζουμε, μα δεν την βλέπουμε. Μου επιβάλλεται μια φράση από το βιβλίο του Δανιήλ, *ostensio secretorum*, «η κατάδειξη των μυστικών». Έως αυτή την στιγμή, δεν μπορώ να το πω διαφορετικά.

Γιατί αυτή η αδιάκοπη επιβολή των ελληνικών μύθων στην φαντασία της Δύσης; Γιατί μια δράκα ελληνικών μύθων, μεταξύ των οποίων και αυτός της Αντιγόνης, να επανέρχονται στην τέχνη και την σκέψη του εικοστού αιώνα, σε βαθμό που να γίνονται σχεδόν έμμονες ιδέες; Γιατί δεν υπάρχει τέλος για τον Οιδίποδα, τον Προμηθέα, τον Ορέστη, τον Νάρκισσο, γιατί δεν αναπαύονται εν ειρήνη στην αρχαιολογία; Ρητά και υπόρρητα, αυτό ήταν το ερώτημα που υποφώσκει σε τούτη την μελέτη.

Οι ποιητές, οι φιλόσοφοι, οι ανθρωπολόγοι, οι ψυχολόγοι, ακόμη και οι θεολόγοι έχουν δώσει απαντήσεις. Πολλές από τις απαντήσεις είναι σαγηνευτικές. Επειδή οι ελληνικοί μύθοι κωδικοποιούν ορισμένες πρωταρχικές βιολογικές και κοινωνικές αντιπαραθέσεις και αντιλήψεις του Εγώ στην ιστορία του ανθρώπου, διαρκούν ως ζωντανή κληρονομιά στην συλλογική μνήμη και αναγνώριση. Επιστρέφουμε σε αυτούς, όπως επιστρέφουμε στις ψυχικές μας ρίζες (αλλά τότε, γιατί άραγε δεν είναι, αυστηρά μιλώντας, οικουμενικοί και ίσης σπουδαιότητας για *όλους* τους πολιτισμούς, Δύσης και Ανατολής;). Μας βεβαιώνουν πως τα ίδια τα θεμέλια των τεχνών και του πολιτισμού μας είναι μυθικά. Έχοντας πάρει από την αρχαία Ελλάδα τα ουσιαστικά στοιχεία της δυτικής ορθολογικότητας, των πολιτικών θεσμών, των αισθητικών μορφών, πήραμε μαζί και την μυθολογία, από την οποία αυτά τα ουσιώδη στοιχεία άντλησαν την συμβολική τους ιστορία και εγκυρότητα. Οι θεολόγοι λένε ότι τα Θεοφάνεια και τα Πάθη του Χριστού αντιπροσωπεύουν την υπέρτατη συμβολική πράξη της δυτικής φαντασίας. Μετά τον Χριστό, ο οποίος είναι ο Λόγος, ο Θεός δεν απευθύνεται άμεσα στην φαντασία των θνητών· επειδή όμως ο Χριστός είναι, επίσης, η αλήθεια, η απεριόριστη κληρονομιά που αφήνει είναι η κληρονομιά

της πίστης, της εικονικής αναπαράστασης, της προσωπικής *imitatio*, μάλλον, παρά η κληρονομιά του μύθου.

Μπορούμε, όμως, να διατυπώσουμε θεωρίες και σε ταπεινότερο επίπεδο. Η ελληνική λογοτεχνία είναι η πρώτη που αναγνωρίζουμε και βιώνουμε ως τέτοια. Η ταύτισή της με τους μύθους είναι τόσο άμεση και γόνιμη, ώστε η ελληνική μυθολογία έχει γίνει σταθερό κέντρο, σημείο αναφοράς για κάθε μετέπειτα ποιητική επινόηση και φιλοσοφική αλληγορία. Οι ελληνικοί μύθοι είναι μια στενογραφία, που η οικονομία της γεννά απεριόριστες παραλλαγές, χωρίς όμως να έχει ανάγκη, η ίδια, να επινοηθεί εκ νέου. Βλέπε το αλφάβητό μας ή την αριθμητική μας σημειογραφία. *Υπάρχουν* ασφαλώς και προσθήκες: το σύμβολο του μηδενός, ο μύθος του Δον Ζουάν. Είναι, όμως, εξαιρετικά σπάνιες. Ο Χάιντεγκερ το διατυπώνει ακόμη απλούστερα: για τον δυτικό άνθρωπο, «ο ίδιος ο μύθος είναι ελληνικός».

Γιατί όμως; Για να προσαρμόσουμε εδώ την εικόνα του Νίτσε, γιατί άραγε αυτή η «αιώνια επιστροφή»;

Όταν ένα ερώτημα αποδεικνύεται υπερβολικά δύσκολο, μπορούμε, ίσως, να το μετριάσουμε, θέτοντας ένα άλλο ερώτημα, εξίσου ή και περισσότερο δύσκολο. Έχω, όντως, την πεποίθηση, ωστόσο, ότι, αν εξετάσουμε τον Σαίξπηρ, μπορούμε, κατ' αντιπαράθεσιν, να βρούμε κάποια πρόσβαση στον κεντρικό, ακατάλυτο, χαρακτήρα κανόνα που έχουν οι ελληνικοί μύθοι.

Τέσσερις σχεδόν αιώνες έχουν κυλήσει από τότε που δημιουργήθηκαν τα έργα του. Πολλά περί του Σαίξπηρ κατέχουν το φωτοστέφανο του ανώνυμου, κάποιου που η προσωπική του ατομικότητα είναι ελάχιστα γνωστή ή δεν υπάρχει ανάγκη να γίνει γνωστή. Από πολλές απόψεις, οι επινοήσεις και ο λόγος του Σαίξπηρ, τα αποφθέγματα, οι παρομοιώσεις, τα σύμβολά του είναι πανταχού παρόντα στον πολιτισμό μας. Όμως, αν και υπάρχει – στον *Λορενζάτσιο* του Αλφρέ ντε Μυσσέ, στην γερμανική και ρωσική ποίηση και πεζογραφία – μεγάλος αριθμός μεταφορών από τον Άμλετ, αν και ο *Ληρ* του Έντουαρντ Μποντ αποτε-

λεί εντυπωσιακό πείραμα, αν και ο *Μάκβεθ* του Ιονέσκο έχει τις μεγάλες του στιγμές, ωστόσο ο κόσμος του Σαίξπηρ παραμένει δικός του. Δεν έχει δώσει επιγόνους ούτε επαναλήψεις του πολλαπλού, συνεχούς είδους ή της ποιότητας που συνδέουμε με την κληρονομιά της *Ὀρέστειας*, της *Μήδειας* ή του *Ἱππολύτου* του Ευριπίδη, των σοφόκλειων δραμάτων για τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη. Ερωτώ, λοιπόν: δεν θα έπρεπε να έχουμε τώρα μια λεγεώνα από «Μάκβεθ», από «Οθέλλους» από «Βασιλιάδες Ληρ»;

Η ανωτερότητα του Σαίξπηρ είναι ένα από τα ελάχιστα γνήσια ταμπού θέματα στις πολιτιστικές μας συζητήσεις. Πραγματικές αμφιβολίες δεν μπορούν να εγερθούν, παρ' εκτός στο επίπεδο της οργισμένης διαστροφής (Τολστόι) ή της ευθυμίας και της επιδειξιμανίας (ο Σω στον *Κυμβελίνο*). Η άκρα ανισότητα του έργου του Σαίξπηρ, ο παιδαριώδης χαρακτήρας πολλών επεισοδίων και παρεκβάσεων, ιδιαίτερα στις κωμωδίες, η απεραντολογία κειμένων που οι σκηνοθέτες κόβουν σαν να πρόκειται για προφανές θέμα ρουτίνας, είναι προβλήματα που επισημαίνονται τρόπον τινά εν παρόδω. Η υπεροχή του σαιξπηρικού επιτεύγματος στο σύνολό του είναι τέτοια, ώστε να παραμερίζει, να μετατρέπει μάλιστα σε προτερήματα, πράγματα που σε κάθε άλλον συγγραφέα θα αποτελούσαν σοβαρές αποτυχίες. Εφόσον ο γελωτοποιός στον Οθέλλο είναι τόσο έκδηλα ανυπόφορος, απλώς τον παραλείπουν στον σχολιασμό και στις σκηνικές παραγωγές.

Μόνον ένας άνθρωπος, για τον οποίο η έκφραση των προσωπικών πεποιθήσεων αποτελεί ηθικό απόλυτο, μπορεί να καταγράψει τα θεμελιώδη σημεία αμηχανίας γύρω από τον γεννήτορα του *Άμλετ* ή του *Ληρ*. Στο έργο του *Vermischte Bermerkungen* («Σύμμεικτες Παρατηρήσεις»)[217] (δημοσιευμένο, είναι αλήθεια, μετά θάνατον) ο Λούντβιχ Βιτγκενστάιν σημειώνει ότι ποτέ δεν

217. Υπάρχει σε ελληνική μετάφραση Μ. Δραγώνα - Μονάχου και Κ. Κωβαίου, με σχόλια Κ. Κωβαίου, με τίτλο *Πολιτισμός καί Ἀξίες*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1986. (Σ.τ.Μ.)

κατάφερε να «μπει στο νόημα... να καταλάβει» τον Σαίξπηρ. Οι φωνασκίες αυτού του καθολικού εκθειασμού τον γεμίζουν βαθιά δυσπιστία. «*War er vielleicht eher ein Sprachschöpfer als ein Dichter?*» («Ήταν ίσως περισσότερο *γλωσσοπλάστης* παρά ποιητής;»). Αυτή η διάκριση είναι πολύ δύσκολο να μεταφραστεί. Πρόκειται, στην ουσία, για την διάκριση ανάμεσα σε έναν υπέρτατο δεξιοτέχνη και δημιουργό γλώσσας, εκφραστικών τεχνασμάτων, και σε αυτόν που το έργο του οδηγεί στην «αλήθεια». «*Er ist nicht naturwahr*», λέει ο Βιτγκενστάιν για τον Σαίξπηρ, «δεν αποδίδει πιστά την φύση» ή, ίσως, «η αλήθεια του δεν είναι φυσική». Κανείς δεν θα μπορούσε να μιλήσει για την «μεγάλη καρδιά του Σαίξπηρ», όπως μπορούν να μιλούν για την «μεγάλη καρδιά του Μπετόβεν». Σύμφωνα με τον Βιτγκενστάιν, το «ευκίνητο χέρι» του Σαίξπηρ επινόησε, με απαράμιλλο τρόπο, νέες «Naturformen der Sprache», «φυσικές μορφές» ή «είδη γλώσσας», μάλλον, παρά δημιούργησε ό,τι ο Βιτγκενστάιν θα αναγνώριζε ως ουσιαστικές, αληθείς παρουσίες.

Θα μας έπαιρνε, ίσως, πολύ χρόνο, για να διευκρινίσουμε με ακρίβεια τις παρατηρήσεις του Βιτγκενστάιν, να τις τοποθετήσουμε στο συνολικό πλαίσιο αναφοράς τους (αν και είναι ήδη έκδηλη η σχέση τους με την διάκριση του Κίρκεγκωρ ανάμεσα στο αισθητικό και το ηθικό, καθώς και οι τολστοϊκές απηχήσεις). Το ουσιαστικό, όμως, σημείο είναι το εξής: ο Βιτγκενστάιν αναγνωρίζει στον Σαίξπηρ μία μοναδική κυριαρχία στην γλώσσα. Αυτή η κυριαρχία δεν εξασφαλίζει, και μάλιστα ενδέχεται να αντιμάχεται, τον αγώνα για την «αλήθεια και την διατύπωσή της», είτε θεολογική είτε φιλοσοφική είναι αυτή η αλήθεια. Ο σαιξπηρικός κόσμος είναι αμερόληπτος, ίσως αδιάφορος, σε ό,τι αφορά τον Θεό. Είναι απομακρυσμένος από αυτό που θέτει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, όταν λέει ότι «το θεολογικό» είναι, και στην γλώσσα και στην ύψιστη τέχνη, ο μόνος εγγυητής του βιωμένου νοήματος.

Στην ελληνική τραγωδία, η υπερβατική διάσταση είναι ουσια-

στικότατη. Τόσο ο Αισχύλος, όσο και ο Σοφοκλής την αναπτύσσουν και την αντιμετωπίζουν ανοιχτά· στον Ευριπίδη ενίοτε υπονομεύεται, ενίοτε προβάλλει καταλυτική. Ο μύθος ενσαρκώνει το δυναμικό του ανέκκλητου, ενώ αναβάλλει, μέσω της αμφισημίας, της πλάνης και της σύγκρουσης, την εκπλήρωσή του. Στον μύθο υπάρχει πάντοτε μια «προσμονή» νοήματος, είτε μεσσιανικού είτε αντιμεσσιανικού – μάρτυς *οι Βάκχες*, μάρτυς ο ανώνυμος «Ευαγγελισμός» του μουσείου των Βρυξελλών, όπου, πίσω από την Παρθένο που λαμβάνει το μήνυμα του αγγέλου, υπάρχει μια εικόνα της σταύρωσης.

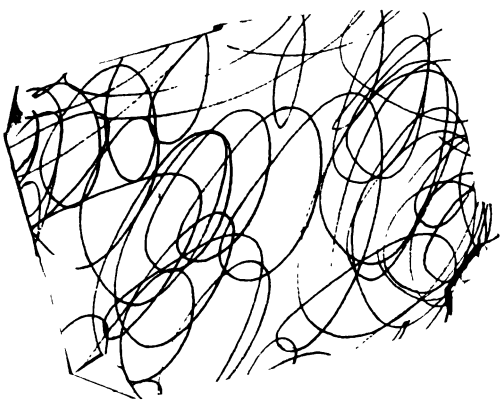
Αυτή η ανεκπλήρωτη προσδοκία γεννά την ελληνική τραγωδία και την καθιστά ανεξάντλητα ανοιχτή στις ανάγκες μας για κατανόηση. Ο Σαίξπηρ άντλησε τα θέματά του από την ιστορία, τις λαϊκές παραδόσεις, τον θρύλο, το παραμύθι, τα *faits divers* από χρονικά πάθους. Δεν χρησιμοποίησε τον μύθο, με προβληματική εξαίρεση το *Τρωίλος και Χρυσηίδα*. Κάποια θαυμαστή διαίσθηση τον εμπόδισε. Ο πλουραλισμός και η ευρύτητα των αντιλήψεών του, η κλίση του προς το κωμικοτραγικό, η προσοχή του προς το παιδί μέσα στον άνθρωπο αρνούνται κάθε ενοποίηση της πραγματικότητας, και μαζί της το ανυπόφορο μεγαλείο της μυθικής στιγμής. Η *Ὀρέστεια*, ο *Οἰδίπους Τύραννος*, η *Ἀντιγόνη*, οι *Βάκχες*, αλλά και το *Tristan und Isolde* του Βάγκνερ βρίσκονται έξω από την καλειδοσκοπική, *μη θρησκευτική* ανθρωπότητα του Σαίξπηρ.

Ωστόσο, ο μύθος και η στράτευσή του στο υπερβατικό είναι που γεννά, που επιβάλλει, την δυναμική της επανεμφάνισης, της επανάληψης (*repetition*: αυτό το «να ξαναζητάς») μέσα στον χρόνο.

Η άλλη κατεύθυνση, την οποία θα ήθελα να ερευνήσω, είναι αυτή που σκιαγράφησα αδρά σε ένα προηγούμενο κεφάλαιο: η υπόθεσή μου ότι οι κύριοι ελληνικοί μύθοι είναι εντυπωμένοι στην εξέλιξη της γλώσσας μας και ιδιαίτερα των γραμματικών μας. Εάν η διαίσθησή μου είναι σωστή, και εδώ όλα μένουν προς απόδειξιν, όταν μιλάμε, μιλάμε με οργανικά υπολείμματα

του μύθου. Εξ ου και η ενδημική παρουσία στην νοοτροπία και τον πολιτισμό μας του Οιδίποδα και της Ελένης, του Έρωτα και του Θανάτου, του Απόλλωνα και του Διονύσου.

Πρόκειται, όμως, για εικασίες και για βιβλία που δεν έχουν ακόμη γραφεί. Το μόνο, για το οποίο μπορώ να είμαι βέβαιος, είναι το εξής: αυτό που προσπάθησα να πω, χρειάζεται κιόλας προσθήκες. Αυτή την στιγμή οι άνθρωποι φαντάζονται, σκέφτονται, ζουν νέες «Αντιγόνες»· το ίδιο θα συμβαίνει και αύριο.



Ευρετήριο κυριοτέρων ονομάτων

Άβελ 324
Αβραάμ 52, 83
Αγαμέμνων (Αισχύλος) 352, 422
Αγαμέμνων (μορφή) 166, 192-3, 197, 205, 210, 366
Αγαύη (μορφή) 368
Αγγλία 307 *βλ. επίσης* μεμονωμένες πόλεις
Άγιος Αυγουστίνος βλ. Αυγουστίνος, Άγιος
Άγιος Ιωάννης 359
Αγνή Μπερνάουερ (Χέμπελ) 22
Αδάμ 187
Άδραστος (μορφή) 251
Αθήνα 50ς αιώνας 17, 18, 123, 183, 318, 368, 413 - από την άποψη του Χέγκελ 49, 50 - και ο δυτικός πολιτισμός 177, 275 - τάφοι στην 194
Αίας (μορφή) 146, 191-4, 346, 375, 405, 428
Αίας (Σοφοκλής) 84, 117, 120, 146, 191-5, 354, 400, 415, 435, 444
Αίγυπτος 220, 344
Αίμων (μορφή) και Αντιγόνη 106-7, 110, 262, 280-5, 372-3, 381, 429, 433 - και Κρέων 136, 289-90, 292, 381-2, 419-20 - ο Χαίλντερλιν για τον 157-160 - στον Όμηρο 182 - διαφορετικές απόψεις για τον 242-249 - ο Ο΄ Μπράιαν για τον 299 - και ο θάνατος 382, 410-1 - και η συγγένεια 397 - η ανυπομονησία του 453 - η συμπεριφορά του 462
Αισχύλος ο Γκαίτε για τον 21 - και Βάγκνερ 118 - και Κρέων 182σημ- και Μάρξ 199- θέματα στον 209- και Μεγαρέας 236 - και η σχέση Ορέστη-Ηλέκτρας 253 - χαμένα έργα του 318- γλώσσα 326, 386- και το θείο 344, 415-6, 467-8 - και οι γυναίκες 368-9 - σημασία 413-4, *βλ. επίσης Αγαμέμνων- Χοηφόρες - Ευμενίδες, Οι- Ορέστεια, Η - Πέρσες, Οι - Προμηθέας Δεσμώτης, Ο - Επτά επί Θήβας*
Ακινάτης, Θωμάς 204
Αλγερία 441
Αλεξάνδρεια 159, 285, 318
Αλιφέρι, Βιττόριο *βλ.* Αντιγόνη (Αλιφέρι)
Άλκηστις (μορφή) 368
Άμλετ (Λαφόργκ) 210
Άμλετ (μορφή) 160, 209-11, 366
Άμλετ (Σαίξπηρ) 210, 414, 465
Αμφιάρεω Εξελασίη 183
Αμφιτρύων (Μολιέρος) 198
Ανακρέων 319, 372
Αναξαγόρας 392-3
Αναξίμανδρος 212

Ανδρομάχη 368, 441
Ανζέρ 267, 454
Ανούιγ, Ζαν 249 *βλ. επίσης Αντιγόνη* (Ανούιγ)
Αντιγόνη (Αλιφέρι) 231, 234, 245-6, 286, 308
Αντιγόνη (Ανούιγ) 226, 234, 269-70, 294, 303-4, 453
Αντιγόνη (Αστυδάμας) 284
Αντιγόνη (Βίλμπραντ) 269
Αντιγόνη (Ευριπίδης) 175, 182, 236, 243, 284-5, 307-9
Αντιγόνη (Κοκτώ) 454
Αντιγόνη (Κολτελίνι) 308
Αντιγόνη (Κούρε) 308
Αντιγόνη (Λαλαμάντ) 309
Αντιγόνη (Λεύκιος Άκκιος) 175, 285
Αντιγόνη (Μαρμοντέλ) 247
Αντιγόνη (Μετάφραση του Μάρραιη) 310
Αντιγόνη (μορφή) ο Σέλλεϋ για την 21 - και Τζωρτζ Έλιοτ 23· στον Χόφμανσταλτ 24· σημασία της 26, 42-4 - και Σαρλότ Κορνταί 30 - ως αδελφική μορφή 33-4· και Κίρκεργκωρ 52, 92-114· στον Χέγκελ 57-70, 73-79· και η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε 84-91· και Χαίλντερλιν 135-174 - αναπαράστασή της 175 - εντεινόμενο ενδιαφέρον για την 175-6, 197-8, 201, 305-12 - προέλευση 180-3 - ο Cerri για την 195σημ - ως αρχέτυπο 202-4, 206-7, 211, 221-2, 226 - και η θεία εξουσία 225· ως πένθιμη μορφή 227-8 - και Χόχουτ 229-30 - και Φούγκαρντ 231· και Ισμήνη 231-241, 324-332, 408-9 - και Αίμων 242-49, 433 - και Πολυνείκης 250-2, 254-60, 350-2, 388, 432-3· και Κρέων 279-292, 299-305, 343, 362-427, 462 - στο *Νοέμβριο 1918* του Ντέμπλιν 298 - γλώσσα της 320-332· σχέση με τα πουλιά 351-4· σημασία 361-427 - απομόνωσή της 353-439 - επικαιρότητα-σημασία 442 *βλ. επίσης Αντιγόνη* (Σοφοκλής)
Αντιγόνη (Μπαζίλι) 25
Αντιγόνη (Μπαλάνς) 227
Αντιγόνη (μπαλέτο) 231 *βλ. επίσης* Κράνκο, Τζων - Θεοδωράκης, Μίκης
Αντιγόνη (Μπερτόνι) 247
Αντιγόνη (Μπουαγιέ) 308
Αντιγόνη (Μπρεχτ) 229, 240, 252, 270-1, 273, 293, 340
Αντιγόνη (Ντεμιφέλ) 175, 249
Αντιγόνη (Ντρέσσερ) 310
Αντιγόνη (Όπιτς) 273, 307
Αντιγόνη (Ορλαντίνι) 246
Αντιγόνη (Ορφ) 268-9, 334
Αντιγόνη (Περρουά) 308
Αντιγόνη (Ρεμπούλ) 308
Αντιγόνη (Ροκαφόρτε) 308
Αντιγόνη (Σμολέ) 269
Αντιγόνη (Σούλτσε) 269
Αντιγόνη (Σοφοκλής) η διάδοση του μύθου της 17, 21-34, 42-45, 200 - και Χέγκελ 46-9, 56-79 - και Γκαίτε 82-91 - και Χαίλντερλιν 117-174 - παραγωγές της 310-11· και Σοπενχάουερ 178-9 - και η Αντιγόνη του Ευριπίδη 182-5· το θέμα της ταφής στην 190-7· και η θεωρία του Γιουνγκ 127 - και οι «πνευματικές» δομές 206 - αντιλήψεις για το Είναι στην 213· στην Αναγέννηση 223· στο *Island* του Φούγκαρντ 230 - η Ισμήνη στην 236-7· διασκευή της από το Living Theatre 240 - και Μπελ 241· και Πολυνείκης 250-1

- και το θέμα του Ορέστη 254- ο Ντεριντά για την 260-2- ο χορός στην 262-279 - η μορφή του Κρέοντα στην 280-294- επιφροή 306-308- και δυσκολίες στη μετάφραση 313-321 - κείμενο 322-441 - επικαιρότητα - σημασία 442-469 - *βλ. επίσης* Αντιγόνη (μορφή)
Αντιγόνη (Τραέτα) 247, 308
Αντιγόνη (Τραπολίνι) 307
Αντιγόνη (Φρόνε) 308
Αντιγόνη (Χαζενκλέβερ) 228-9, 234, 269, 340
Αντιγόνη (Χαΐλντερλιν) 114-125, 127-8, 141-174, 177-8,268, 270
Αντιγόνη (Χόνεγκερ) 267-9, 454
Αντώνιος (μορφή) 358
Απόλλωνας 165, 237, 468
Αργίας (μορφή) 234, 251
Άργος 181, 223, 234, 379
Άρης 282, 421
Αριστοτέλης 185, 321, 367, 433, 460- *Ποιητική 80, 96, 170 - Πολιτικά 393 - Ρητορική 17, 387*
Αριστοφάνης του Βυζαντίου 182, 305
Αριστοφάνης 322, 328 *βλ. επίσης Βάτραχοι, Οι*
Άρνολντ, Μάθιου 17, 178, 440 - «Η Ακτή του Ντόβερ» 359 - «Απόσπασμα μιας Αντιγόνης» 23, 248
Άρτεμις 357-8
Αρχίλοχος 215
Αστυδάμας *βλ. Αντιγόνη* (Αστυδάμας)
Ατρέας (μορφή) 192, 208, 233, 254, 321
Αττική 190
Άτυς (μορφή) 233
Αυγουστίνος, Άγιος 11, 225, 405
Αφροδίτη 398
Αχιλλέας (μορφή) 192, 376-7
Βάγκνερ, Κόζιμα 23
Βάγκνερ, Ρίτσαρντ 41, 118, 221, 265 - *βλ. επίσης Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν - Τριστάνος και Ιζόλδη*
Βάκχες, Οι (Ευριπίδης) 31, 63, 82 σημ, 121, 166-7, 345, 371, 402, 415, 420, 428, 436, 468
Βάκχος 266
Βαλερύ 211
Βαλμύ, μάχη του 32
Βασιλιάς Ληρ (Σαίξπηρ) 362, 414, 434, 466
Βάτραχοι, Οι (Αριστοφάνης) 175
Βενετία 248 σημ, 226, 306
Βερενίκη (μορφή) 366
Βερκόρ 453
Βερνάν, Ζ.Π. και Βιντάλ-Νακέ Π. (πρβλ) 78
Βέρνη 50, 53, 56
Βέρντι, Τζουζέπε 173, 248, 265 *βλ επίσης Φάλσταφ, Οθέλλος*
Βερολίνο 23, 28, 110, 198, 229, 271
Βίβλος, Η 274, 315, 359, 384, 431-2, 464
Βιετνάμ 441
Βίκο *La Scienza nuova* 180
Βίλμανς, Φρίντριχ 124
Βίλμπραντ, Άντολφ φον βλ. Αντιγόνη (Βίλμπραντ)
Βίνκελμαν 81, 100
Βιντάλ-Νακέ, Π. βλ. Βερνάν
Βίντερ, Πέτερ φον 247
Βιργίλιος 131, 285 - *Εκλογές 224, Αινειάδα 224, 458*
Βίσερ *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen 77*
Βιτγκενστάιν *Vermischte Bemerkungen 466-7*
Βοζνεζένσκυ 198
Βοκκάκιος De claris mulieribus 176, 306 - Teseida 285

Βολταίρος 96, 245 *βλ. επίσης Oreste*
Βορέας 421
Βόρεια Ιρλανδία (Όλστερ) 300
Βρούτος (μορφή) 30
Βυζάντιο 285
Βύρων, Τζωρτζ Γκόρντον, Λόρδος 35-6, 40, 210 - *Δον Ζουάν 40*

Γαλλία 28-9, 122, 222, 309-10 *βλ. επίσης* μεμονωμένες πόλεις
Γέητς, Γ.Μ. 33, 157-8, 177, 299, 309, 317, 334 - «Λάπις Λάζουλι» 167
Γερμανία 123, 177, 211, 240, 307, 311 σημ. 458 *βλ. επίσης* μεμονωμένες πόλεις
Γιάκομπ, Αύγουστος Λουδοβίκος 90
Γιενς, Βάλτερ Antigone-Interpretationen 77 σημ - «Sophokles und Brecht Dialog» 252 - *Zur Antike 274σημ*
Γιλγαμές, έπος του βλ. έπος του Γιλγαμές
Γιουβενάλης 111
Γιουνγκ 199, 203-7, 333, 441
Γιουρσενάρ, Μαργκερίτ Feux 228
Γκαίτε και ο Σοφοκλής 21, 81-91, 118, 174, 176-7, 433 - παρουσιάζει την *Αντιγόνη* 28 - για τη μάχη του Βαλμύ 32-3 - και η Ελληνική τραγωδία 79-81, 117-8 - και η μοντέρνα τραγωδία 96 - και ο Χαίλντερλιν 114, 118-9 - και το θέμα του Φάουστ 209-212 - σημασία 314-5 - και η σχέση Αντιγόνης - Ισμήνης 325-6 - και το θείο 425-6 - *Ελπήνωρ 80 - «Ύμνος στην Ευφροσύνη» 33, 176 - Faust 80, 82, 99, 169 - Ελένη 80 - Ιφιγένεια 52, 83-4, 118 - Nachlese zu Aristoteles Poetik 83 - Shakespeare und kein Ende 80, 87 - Τορκουάτο Τάσσο 82 - Wilhelm Meisters Lehrjahre 79* - «Winckelmann and his Century» 81
Γκαλούπι, Μπαλντάσαρε 247
Γκαρνιέ 222-9, 238 *βλ. επίσης Antigone, ou la piété* (Garnier)
Γκασκόιν, Τζωρτζ βλ. Ιοκάστη
Γκεόν, Ανρί βλ. Œdipe (Γκεόν)
Γκίζμπορν, Τζων 21
Γκλάουστερ (μορφή) 355
Γκρέηβς «To Juan at the Winter Solstice» 206
Γουέμπστερ, Τζων βλ. *White Devil The*
Γουίνινγκτον-Ίνγκραμ 439 - *Sophokles, An Interpretation 252σημ, 288σημ*
Γουλφ, Βιρτζίνια 226 *The Common Reader 226 σημ - Three Guineas 226σημ- The Voyage Out 226 σημ - The Years 226*
Γουόλστοουνκραφτ, Μαίρη 30
Γουώρντσγουορθ, Γουίλιαμ 32 - *Πρελούδιο 32*
Γουώρντσγουορθ, Ντόροθυ 34

Δαβίδ 113
Δαλματία 307
Δανάη (μορφή) 420
Δάντης 41, 216, 315, 362, 405 - *Κόλαση 434, Άσμα του Καθαρτηρίου 176*
Δαρείος (μορφή) 344
Δίας 158, 167, 341, 402, 417, 419
Διηανείρα (μορφή) 368
Διόνυσος 123, 126, 139, 163, 166-8, 208, 266, 323, 331, 338, 344, 353, 401-4, 406, 415, 420-1, 425, 468
Δόκτωρ Φάουστ (Μάρλοου) 434
Δον Κάρλος (Σίλλερ) 362
Δυσδαιμόνα (μορφή) 366

Εδιμβούργο 28
Εκάβη (μορφή) 368, 441

Έκερμαν 88-90 - «Συζητήσεις με τον Γκαίτε» 91
Έκτορας (μορφή) 189, 376-7
Ελένη (μορφή) 210, 220, 344, 368, 468
Έλιοτ, Τ.Σ. βλ. *Family Reunion*, *Φονικό στην Εκκλησιά*
Έλιοτ, Τζωρτζ «Adam Bede» 232 - «The Antigone and its Moral» 21 - *Middlemarch* 23
Ελλάδα η άποψη του Χέγκελ για 49 - ο Κίρκεργκωρ για την 98 - Μαρξ και 199-200 - πολιτιστική επιρροή της 208-12, 220-1, 310 -, 12, 463 - αντίκτυπος του πολέμου στην 339-40, 460-1 - η θέση των γυναικών στην 366-7, 375-6 - βλ. επίσης μεμονωμένες πόλεις
Ελλάς βλ. Ελλάδα
Έμερσον 113
Εμπεδοκλής 138
Ενόβαρβος (μορφή) 358
Έντα Γκάμπλερ (Ίψεν) 235
Επαμεινώνδας (μορφή) 107
Επίγονοι, Οι 183
έπος του Γιλγαμές 214
Επτά επί Θήβαις (Αισχύλος) 183-4, 223, 233, 250, 280, 326, 339, 340, 370, 391
Έρασμος *Adagia* 424
Έρως 242, 248, 264, 289, 398-9, 421, 469
Ετεοκλής (Λεγκουβέ) 250σημ
Ετεοκλής (μορφή) και Κρέων 147-8, 281, 336 - και Πολυνείκης 150, 181, 202, 205-7, 250-1, 258, 328, 332 - και Ανούιγ 226, 303 - Λαοδάμας, γιος του 237 - στον Ευριπίδη 283-4 - και Γκεόν 302 - και οι νεκροί 407 - και Αντιγόνη 429, 439
Ευαγγέλια βλ. Βίβλος, Η
Εύθυμες Κυράδες του Ουίνσδωρ, Οι (Σαίξπηρ) 173
Ευμενίδες, *Οι* (Αισχύλος) 54, 57, 263, 326, 344, 444
Ευμενίδες, Οι (μορφή) 212
Ευρυδίκη (μορφή) 299, 375, 379, 381, 410, 426
Ευριπίδης και ο Γκαίτε 21, 82-4 - γλώσσα 145-6, 163-4 - και η προέλευση της ιστορίας της Αντιγόνης 181-3 - θέματα στον 209-10 - και Ισμήνη 144 - και μύθος 251-3 - χαμένα έργα του 318- αντίκτυπος του Πελοποννησιακού πολέμου στον 339-40 - και το θείο 344, 467-8 - και η αθωότητα 355-6 - και οι γυναίκες 368-9 - σημασία 412-5, 440-1 - βλ. επίσης *Αντιγόνη* (Ευριπίδης), *Βάκχες*, *Οι* - *Κύκλωπας*, *Ο* - *Ηρακλής Μαινόμενος* - *Ιππόλυτος* - *Μήδεια* - *Ορέστης* - *Φαέθων* - *Φοίνισσες*, *Οι*
Ευστάθιος Θεσσαλονίκης 306
Εχθρός του Λαού, ο (Ίψεν) 362

Ζακς, Χανς 307
Ζαν ντ' Αρκ 239, 432
Ζάσουλιτς, Βέρα 239
Ζευς 123, 126, 134, 143, 154-6, 158, 328, 341, 349, 388, 392, 396, 402, 418, 426
Ζιντ, Αντρέ 25, 258-60 *La Porte étroite* 259 - *Symphonie pastorale* 259 βλ. επίσης *Œdipe* (Ζιντ)
Ζιρωντού 198
Ζολιβέ, Αντρέ 269 σημ, 454
Ζουάν, Δον (μορφή) 209-210, 368, 465
Ζυρίχη 453

Ηλέκτρα (μορφή) 212, 232, 237, 246, 253-4, 325, 368, 373, 428

Ηλέκτρα (Σενιέ) 257
Ηλέκτρα (Σοφοκλής) 331, 347, 368
Ήρα 125
Ηράκλειτος 215, 217, 339, 341, 386, 401
Ηρακλής 197, 208, 345, 405
Ηρακλής Μαινόμενος (Ευριπίδης) 424
Ηρόδοτος 149, 183, 394
Ηρώδης 169
Ησίοδος 385
Ήφαιστος 422, 425
Ηχώ (μορφή) 220

Θάνατος 468
Θέατρο Τέχνης της Μόσχας 310
Θεμιστοκλής 190, 195
Θεογνίς 378
Θεοδωράκης, Μίκης 231
Θερβάντες 210 - *Δον Κιχώτης* 209 *βλ. επίσης* Κιχώτης, Δον (μορφή)
Θήβαι 68, 78, 88, 131, 152, 160-1, 166, 175, 181-2, 205, 228, 236-7, 251-2, 258, 284, 286, 295, 302, 306, 323, 341, 353, 379, 391, 400-1, 421
Θηβαΐδα, Η (Στάτιος) 233-4, 254, 285, 301, 305, 307, 309
Θηβαΐς 183
Θησέας (μορφή) 158
Θουκυδίδης 190, 195, 339, 343, 367
Θρακιώτισσα Κλεοπάτρα 421
Θύελλα, Η (Σαίξπηρ) 414

Ιάγος (μορφή) 173
Ιεζάβελ 188
Ιένα 51, 54
Ιένα, μάχη της 32
Ιερουσαλήμ 177
Ιζόλδη (μορφή) 366
Ιησούς Χριστός *βλ.* Χριστός
Ίκαρος (μορφή) 202, 208
Ινδία 412
Ιοκάστη (Giocasta) (Ντόλτσε) 307
Ιοκάστη (Iocasta) (Γκασκόιν) 307
Ιοκάστη (μορφή) 103, 182, 223, 250, 281, 301-2, 325
Ιονέσκο *βλ. Μάκβεθ*
Ιούδας 134
Ιουλιέττα (μορφή) 243
Ιππόλυτος (Ευριπίδης) 415, 462, 466
Ιππόλυτος (μορφή) 159
Ισαάκ 113
Ισμήνη (μορφή) και Κίρκεργκωρ 103 - και Αντιγόνη 142-3, 290, 322-333, 409-10, 428-9 - και Χαίλντερλιν 143-6 - διαφορετικές απόψεις για την 231-241 - και Ζιντ 260 - και Κρέων 295 - θεοί της 295 - γλώσσα της 322-3 - ως γυναίκα 368, 373-4 - και οι νεκροί 407-8
Ισοκράτης 393
Ισπανία 307
Ιταλία 306-7 *βλ. επίσης* μεμονωμένες πόλεις
Ιφιγένεια (μορφή) 258, 344, 356
Ίψεν 103, σημ *βλ. επίσης Εχθρός του Λαού, ο - Έντα Γκάμπλερ*

Καβάνι, Λιλιάνα βλ. *Cannibali, I*
Κάδμος 167, 280, 282, 341, 403
Κάζαλι 247
Κάιν 324
Καλάβρυτα 178
Καλλίμαχος 305
Κάμπελ, Λουίς 425
Καντ και η Αθήνα του 5ου αιώνα 17 - επιφροή του 18-19, 119 - ο Πεγκύ για τον 25 - ο ιδεαλισμός του 37-42, 134σημ - Χέγκελ και 50-2 - και η λογική 52 - και η πόλη-κράτος 53-4 - η φύση της άποψής του 79, 172, 418

Καπανέας (μορφή) 391
Καραμαζώφ, Ιβάν (μορφή) 362, 434
Καρβάς, Πέτερ *βλ. Antigone a tí druhí*
Καρένινα, Άννα (μορφή) 446
Καρλάυλ, Τόμας 113
Καρλσρούη 252
Καρνό 33
Καρτέσιος 214, 452
Κασσίρερ 179
Κάτων 30
Κάφκα 97, 173, 451
Κερένυ, Καρλ 204,207 - Dionysus und das Tragische in der Antigone 207
Κητς, Τζων 41, 332
Κικέρων 92
Κιρίλλωφ (μορφή) 362
Κίρκεργκωρ, Σαίρεν και η αποξένωση 41 - και ο Χριστός 44 - και η άποψη του Χέγκελ για την Αντιγόνη 52, 76, 93, 106-7, 114 - και ο Μότσαρτ 58 - και ο θάνατος του ατόμου 64 - και «η κίνηση επιτόπου» 72 - για τον Σοφοκλή 92 - γλώσσα 92-4 - και η μορφή της Αντιγόνης 92-4, 103-110, 119, 171-2, 174, 428-9, 458 - και η *Lucinde* του Σλέγκελ 95-6 - αντίδραση στον Χέγκελ 96-100 - και ο πατέρας του 108-9 - και ο ερωτισμός 210-11 - και η Ισμήνη 231-2 - και ο Αίμων 244 - και η γλώσσα του Σοφοκλή 323-4 - και ο παρθενικός θάνατος 375 - και οι νεκροί στην Αντιγόνη 407 - *Υστερόγραφο μη επιστημονικό και οριστικό 92 - Είτε-είτε 98, 108, 110, 112 - Φόβος και Τρόμος 103, Papirer 92, 108 - Στάδια στο μονοπάτι της ζωής 108*
Κίτο 147, 323 σημ, 426σημ
Κιχώτης, Δον (μορφή) 209, 210
Κλάιστ 112, 198 *βλ. επίσης Πενθεσίλεα - Prinz von Homburg*
Κλεοπάτρα (μορφή) 365
Κλόπστοκ 122
Κλυταιμνήστρα (μορφή) 144, 149, 366, 410
Κλωντέλ, Πωλ 366 *βλ. επίσης Partage de midi*
Κοζέβ 69 *Introduction à la lecture de Hegel 60σημ, 63σημ, 68σημ*
Κοϊρέ *Études d' histoire de la pensée philosophique (προβλ) 46σημ*
Κοκτώ *βλ. Αντιγόνη* (Κοκτώ)
Κόλριτζ 38, 95, 173, 314, 462
Κολτελίνι *βλ. Αντιγόνη* (Κολτελίνι)
Κολωνός 189, 194, 346, 360, 389, 394, 416, 428
Κόνραντ 346
Κοριολανός (Σαίξπηρ) 342
Κορνέιγ 96, 409
Κορνταί, Σαρλότ 30, 239
Κορντήλια (μορφή) 112
Κορούνα 33
Κουαζίμοντο 135
Κουλάνζ, Φυστέλ ντε 186
Κούμπο, Μαζαάκι 310
Κούρε, Σιγκέισι *βλ. Αντιγόνη* (Κούρε)
Κράνκο, Τζων 232
Κρέων (μορφή) ταύτιση με το Κράτος 60, 77-8 - και η προσωπική ηθική της Αντιγόνης 68-74, 91, 176-77, 183, 245, 249, 427, 436-7 - η απομόνωσή του 86 - και Πολυνείκης 90, 104-5, 190, 251, 349, 389, 403, 418, 424, 442 - Χαίλντερλιν και 131, 147, 158, 165-66, 168 - και ο νόμος 136-8, 224-5, 239-241, 444-5, 463 - η εκτίμηση της Αντιγόνης για τον 144-5 - πρώτες αναπαραστάσεις του 175 - θέση του 181 - ο Cerri

για τον 195 - ως αρχέτυπο 206-7, 222 - Ανούιγ και 226, 235 - και οι υπήκοοί του 228 - το διάταγμα του 233 - και Οιδίπους 233 - και Σω 239 - και Αίμων 243, 249, 420 - στον Αλιφέρι 245-6 - και θρηνωδίες 266 - στον Σούλτσε 269 - και Μπρεχτ 273 - προέλευση και εξέλιξη του 279, 305 - στον Τσώσερ 306 - γλώσσα 335-343 - και λογική 351, 353, 355 - σημασία 363, 427 - και Τειρεσίας 422 - θρησκευτικότητα του 439 - επικαιρότητα - σημασία 442, 463
Κρέων (Μπερτόνι) 247
Κρέων (Σκαρλάτι) 25
Κρόνος (μορφή) 201
Κύκλωψ (Ευριπίδης) 82 σημ
Κυμβελίνος (Σαίξπηρ) 466
Κύπρος 366

Λα Ροσφουκώ 444
Λάγκερλεφ, Σέλμα *Νιλς Χόλγκερσενς 308*
Λαέρτης (μορφή) 193, 355
Λάιος, Οίκος του 131, 175, 181, 184, 210, 223, 237, 280, 287, 302, 303, 325, 328, 353, 373, 396, 405, 407, 426, 437
Λακάν, Ζακ 116, 456, 458 - *L' Ethique de la psychanalyse 456*
Λακεδαίμονα 279
Λαλαμάντ, Ζαν *βλ. Αντιγόνη* (Λαλαμάντ)
Λαμαρτίνος 308
Λαμπ, Μαίρη 34
Λαμπ, Τσαρλς 34, 325
Λαοδάμας (μορφή) 237
Λαφόργκ *βλ. Άμλετ* (Λαφόργκ)
Λεβύ, Μπερνάρ-Ανρύ *Le Testament de Dieu 177, 295-6*
Λεβύ-Στρως, Κλωντ 199, 201, 206-7, 218, 440, 457 - *Μυθολογίες 179*
Λεγκουβέ *βλ. Ετεοκλής* (Λεγκουβέ)
Λειψία 311
Λέσσινγκ 29, 92, 211 *Hamburgische Dramaturgie 25, 96*
Λεύκιος, Άκκιος *βλ. Αντιγόνη* (Λεύκιος Άκκιος)
Ληρ (μορφή) 112, 330
Ληρ (Μποντ) 198, 211, 465
Λογκ, Κρίστοφερ 445
Λόμπελ, Έντγκαρ 318
Λονδίνο 28, 269 σημ 308
Λούθηρος, Μάρτιν 274
Λούκατς, Γκέοργκ 50, 57 «Antigoné mellett-Isméné éllen» 241 σημ - *Der junge Hegel 50 σημ, 73 σημ*
Λουκιανός *Νεκρικοί Διάλογοι 94-5*
Λουκρήτιος 132
Λόυντ-Τζόουνς 195, 323σημ - *The Justice of Zeus 77 σημ*
Λυκίδας (μορφή) 187
Λυκούργος ο Θραξ (μορφή) 163, 420
Λύντγκειτ, Τζωρτζ «The story of Thebes» 285

Μάγερχολντ 334
Μαδρίτη 308
Μαζόν, Πωλ 147, 336, 347, 423
Μαίη, Τόμας *βλ. Tragedy of Antigone, The Theban Princess*
Μάινχοφ 241, 458
Μαίων (μορφή) 285
Μάκβεθ (Ιονέσκο) 466
Μακώλεϋ 34
Μαλίνα, Τζούντιθ 240
Μαλλαρμέ 46, 131 - *Hérodiade 116*
Μαν, Τόμας 211
Μάντουα 266
Μαντσόνι *I Promessi Sposi 31*
Μαρά 30
Μαραθώνας 440

Μαρέιγ «Χαιρετισμός στην Κυρά του» 306
Μαρκούζε, Χέρμπερτ 73
Μάρλοου, Κρίστοφερ 211 *βλ. επίσης Δόκτωρ Φάουστ*
Μαρμοντέλ *βλ. Αντιγόνη* (Μαρμοντέλ)
Μαρξ, Καρλ 18-9, 186, 199, 201, 208 *Εισαγωγή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας 199*
Μάρραιη, Γκίλμπερτ 31, 209 *βλ. επίσης Αντιγόνη* (μετάφραση του Μάρραιη)
Μαρτίνωφ, Ι 308
Μεγαρεύς (μορφή) 168, 236, 237, 410
Μενέλαος (μορφή) 191-2
Μενοικέας (μορφή) 236, 281-2, 379
Μέντελσον 28-9, 228, 266-7, 269, 286, 310, 334
Μέσα (μορφή) 366
Μήδεια (Ευριπίδης) 374, 394, 466
Μήδεια (μορφή) 197, 208, 368
Μίλτων, Τζων *Samson Agonistes 264, 463*
Μινώταυρος, Ο 208
Μολιέρος 210 *βλ. επίσης Αμφιτρύων*
Μονταίνιος 17, 40, 224, 450
Μοντεβέρντι 266
Μοντερλάν *βλ. Reine Morte, La*
Μοντεσκιέ 51
Μορτελάρι, Μικέλε 247
Μόσχα 33
Μότσαρτ 58, 102, 210 - *Φίγχαρο 463*
Μούζιλ. Ρόμπερτ Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες 34, 36, 333
Μουνέ-Συλλύ 29, 310
Μουρ, Χένρυ 333, 445
Μπάαντερ, Ανδρέας 241, 458
Μπαζίλι, Φραντσέσκο 247 *βλ. επίσης Αντιγόνη* (Μπαζίλι)
Μπαικχ, Αύγουστος 90 - *Ueber die Antigone des Sophokles 77*
Μπαλάνς 227-8 *βλ. Αντιγόνη* (Μπαλάνς)
Μπαλί 412
Μπαρτέλ, Ζουλιά 29
Μπαρτελεμύ, αββάς 44 - Le Voyage du jeune Anacharsis 26
Μπαχ 267, 316
Μπέκετ 99, 463
Μπελ, Χάινριχ Der Herbst in Deutchland (ταινία) 177, 240, 458
Μπέλλεντορφ 126, 138-9
Μπέλφαστ 299
Μπένγιαμιν, Βάλτερ 86, 116, 122, 164, 442, 467
Μπερχ 299, 389
Μπερτόνι, Μισέλ *βλ. Αντιγόνη* (Μπερτόνι), *Κρέων* (Μπερτόνι)
Μπέσχενσταϊν, Μπέρναντ 162 «Die Nacht des Meers: Zu Hölderlins des ersten Stasimons der Antigonae» 119σημ, 120σημ
Μπιάνκι, Φραντσέσκο 247
Μπλαίηκ 32, 346, 399
Μπλοχ, Ερνστ 288
Μποθ 347
Μπόιτο, Αρίγκο 173
Μπονταρντ *βλ. Ληρ*
Μπορντώ 120
Μπόρχες 124, 450 - «Πιέρ Μενάρ» 210
Μπουέ 296
Μπουαγιέ, Κλωντ, Αββάς *βλ. Αντιγόνη* (Μπουαγιέ)
Μπουλγκάκωφ 211
Μπούλτμαν Ρούντολφ 298
Μπρεχτ, Μπέρτολτ 150, 177 - Die Antigone des Sophokles 271σημ, *βλ. επίσης Αντιγόνη* (Μπρεχτ)
Μπριντλ *βλ. Ο Θάνατος της Αντιγόνης*
Μπρουν 347

Μπρουνκ 141
Μπροχ *Ο Θάνατος του Βιργίλιου 458*
Μπρυμουά, Πιέρ Le Théâtre des Grecs 310
Μπωντλαίρ 37, 41, 95, 435
Μύγες, Οι (Σαρτρ) 408
Μυκήνες 186, 211
Μύλερ *Sophokles, Antigone 323 σημ, 401σημ* - «Ueberlegungen zum Chor der Antigone» 274σημ
Μύλερ, Φ. φον 80
Μύλλερ Μαξ 28
Μυσσέ, Αλφρέ ντε *βλ. Lorenzaccio* (Μυσσέ)
Μυτιλήνη 190
Μωρράς, Σαρλ 299 - *Antigone Viérgemere de l'orde 293-7*

Ναπολέων Ι, Αυτοκράτορας της Γαλλίας 32, 54, 72
Νάπολη 247
Νάρκισσος (μορφή) 201, 208, 220, 441, 464
Νέα Υόρκη 240, 452
Νέμπελ, Γκέρχαρντ 289 - *Weltangst und Götterzorn: eine Deutung der griehischen Tragödie 78 σημ*
Νεοπτόλεμος (μορφή) 346
Νερβάλ, Ζεράρ ντε 228
Νέχερ, Κάσπαρ 270
Νιόβη (μορφή) 160-1, 166
Νιούμαν 110
Νίτσε και η Αθήνα του 5ου αιώνα 17 - και η παρακμή 19 - και ο Τριστάνος 19, 140 - ο «διαδισμός» του 78 - και αφορισμοί 95 - ο Ελληνισμός του 118 - η φύση της άποψής του 154, 268, 401, 465 - και Χάιντεγκερ 212
Νοβάλις 86, 94
Νολ 50, 52 - *Hegels theologische Jugenschriften 49 σημ*
Νοξ, Μπέρναρντ 348, 439
Νότια Αφρική 175
Ντ' Ανούντσο *Alcione 24*
Ντα Πόντε 210
Ντανιελού 267
Ντε Κουίνσι 44 - «The Antigone of Sophokles as Represented on the Edinburgh Stage» 22
Ντέιβι, Ντόναλντ «Creon's Mouse» 176, 300 - Thomas Hardy and British Poetry 242 σημ
Ντελμπώ, Σαρλότ «Des Mille Antigones» 178
Ντεμιρέλ, Κεμάλ *βλ. Αντιγόνη* (Ντεμιρέλ)
Ντέμπλιν, Άλφρεντ *«Νοέμβριος 1918» 296, 298*
Ντεριντά, Ζακ 66σημ, 70σημ, 116-7, 201, 260-2 - *Glas 67 σημ*
Ντίκενς, Τσαρλς *Bleak House 173*
Ντίλνταϋ, Βίλχελμ 115 - Das Erlebnis und die Dichtung 115
Ντιπυί 310
Ντόλτσε *βλ. Ιοκάστη*
Ντόνερ, Κρίστιαν Γ.Γ. 28, 149
Ντοντς 31 *The Greeks and the Irrational 279σημ*
Ντόου 347-8, 370, 393, 454 - *Studies on the Text of Sophokles 322σημ, 327σημ, 372σημ*
Ντοστογιέφσκι 362, 376
Ντράιντεν, Τζων 190, 317
Ντρέσσερ *βλ.* Αντιγόνη (Ντρέσσερ)
Ντρυόν, Μωρίς *βλ.* Mégarée
Ντύρενματ «Προβλήματα του Θεάτρου» 305
Ντυρκέμ, Εμίλ 201

Ξενοφών, *Ελληνικά 190*

Ο Μπράιεν 299
Οβίδιος *Τρίστια* 176
Οδυσσέας (μορφή) 192-4, 197, 208,

216, 219, 441
Οθέλλος (μορφή) 366
Οθέλλος (Σαίξπηρ) 173, 466
Οιδιποδεία, Η 181-3, 196
Οιδίπους (Γκεόν) 301-303
Οιδίπους (Ζιντ) 258-9
Οιδίπους (μορφή) και Φρόυντ 42 - και Χέγκελ 69 - και ο Φάουστ του Γκαίτε 82 - και Κίρκεργκωρ 102-7, 109-11, 114 - και Χαίλντερλιν 131-4, 139-140, 144-5, 159-60, 166-7 - η μυθική υπόσταση του 181-2, 184-5, 189, 196-7, 201-3, 208-9, 211-12, 219, 221, 463, 468-9 - και Αντιγόνη 237-8, 243, 298-300, 428-9 - στον Αλιφέρι 245-6 - γάμος 250-1 - και οι γιοι 260-1 - Ευριπίδης και 279-84 - στον Αισχύλο 281 - κρυμμένος 285 - και ο Κρέων 288-90, 294-5, 301-2, 411 - η αυτάρκειά του 295-6 - και οι αδελφές / κόρες 324-6, 328-9, 378-9, 433-4 - ως «άπολις άνδρας» 394-5 - εγκλήματα 396 - και ο Τειρεσίας 422 - απομόνωση του 428 - στον *Οιδίποδα Τύραννο 461*
Οιδίπους επί Κολωνώ (Σοφοκλής) οι απόπειρες του Χέγκελ να μεταφράσει 27, 48 - η κάθαρση στον 82, 461 - και Χαίλντερλιν 117, 120 - η γλώσσα στον 147-8 - το θέμα της ταφής στον 190-1 - και ο θάνατος του Οιδίποδα 194 - στην Αναγέννηση 223 - και η σχέση Αντιγόνης-Πολυνείκη 250-2 - ο Κρέων στον 279-80 - η άποψη των ηλικιωμένων στον 377-8
Οιδίπους Τύραννος (Σοφοκλής) και Φρόυντ 25 - και Χαίλντερλιν 117, 127, 131-3, 135-6, 167-9, - η γλώσσα στον 147-8, 330-1 - απόψεις για τον κατά την Αναγέννηση 223 - ο Κρέων στον 280-1, 411 - η άποψη των ηλικιωμένων στον 380 - η ειρωνεία στον 400-1 - ο τρόμος στον 461 - και ο μύθος 468
Οιδίπους Τύραννος (Χαίλντερλιν) 117
Ολλανδία 307
Όλσεν, Ρεγκίνε 109-10, 113
Όλστερ *βλ.* Βόρεια Ιρλανδία
Όμηρος επιρροή του 18, 315, 338 - και Πλάτωνας 58, 185 - και Γκαίτε 81-2 - και Χαίλντερλιν 141, και Μαρξ 199 - και ο μύθος 214-5, 220-1 - γλώσσα 385 - και Τζόυς 458 - Ιλιάδα 81, 125, 182, 200, 339, 376-7 - *Οδύσσεια 175*
Όπιτς, Μάρτιν *βλ. Αντιγόνη* (Όπιτς)
Οράγγη 29, 310
Οράτιος, *Ωδές 317*
Ορέστεια, Η (Αισχύλος) 82, 84, 200, 291, 370, 390, 415, 466, 468 - *βλ. επίσης Αγαμέμνων, Χοηφόρες, Ευμενίδες, Οι*
Ορέστης (Ευριπίδης) 265
Ορέστης (μορφή) 201, 209, 253-4, 464
Ορλαντίνι *βλ. Αντιγόνη* (Ορλαντίνι)
Ορφ, Καρλ *βλ. επίσης Αντιγόνη* (Ορφ)
Ορφέας 197
Οσρίκ (μορφή) 160
Ουγγαρία 309
Ουγκώ, Βίκτωρ 96
Ουίλσον, Ν. Τζ. Scholars of Byzantium 306
Ούλριχ, Άντον, δούκας του Μπρούνσβικ *Die römische Octavia 307*
Οφηλία (μορφή) 190, 366

Παβέζε, Τσεζάρε Dialoghi con Leuco 219

Παλίνουρος (μορφή) 187
Παν 221
Πάουντ, Έζρα 180, 310 - *Κάντος 197, 277 - Cathay 320*
Παππά, Ειφήνη 240
Παρίσι 28, 230, 247, 269σημ
Παρμενίδης 212, 275
Πασκάλ 111
Πάστερναχ 210
Παυσανίας 88, 181
Πεγκύ, Σαρλ 29 - «Note sur M. Bergson» 25, *Toujours de la grippe 252*
Πενθέας (μορφή) 168, 371, 402, 420
Πενθεσίλεα (Κλάιστ) 118
Πέρι, Γιάκοπο 266
Περικλής 190, 194, 393
Περουά, Λουί *βλ. Αντιγόνη* (Περουά)
Πέρσες, Οι (Αισχύλος) 344, 347, 412
Περσεφόνη 410, 433
Πετρούπολη 247, 308
Πετρώνιος 95
Πηλέας (μορφή) 377
Πιζάν, Κριστίν ντε *Cent Histoyres de Troie 306*
Πικάσσο, Πάμπλο 180, 197
Πίνδαρος 115-6, 141, 151, 176, 180, 182, 186, 215, 216, 221, 340
Πλάτωνας Περί Ερμηνείας 17 - η φύση της γραφής του 47, 170 - και Όμηρος 58 - και Χαίλντερλιν 141 - και σημασία 156 - και η «μίμησις» 185 - ο Ντεριντά για τον 201 - και ο μύθος 214-220 - και ο «σοφισμός» 287 - και η Πόλη 296 - και ποιητές 321 - και ο ερμαφρόδιτος 365 - *Ίων 17, 125, 345 - Νόμοι 190, 287, 386-7 - Πρωταγόρας 149, 386-7 - Πολιτεία 345 - Συμπόσιο 41*
Πλαύτος 198
Πλούταρχος 107, 190, 239
Πλούτωνας 425-6
Πόε 35, 43
Πολυνείκης (μορφή) άταφος 64, 422 - ταφή 68, 195, 225, 233, 284, 297, 330, 350, 416, 418, 444-5 - και η σύγκρουση ανάμεσα στην προσωπική και τη δημόσια ηθική 274 - και Αντιγόνη 90-1, 252, 254-62, 373, 389, 428-33, 439 - και Κίρκεργκωρ 102-4 - και Χαίλντερλιν 135-150, 153-55, 165 - στον Πίνδαρο 176, 182 - και ο Ετεοκλής 181, 202, 205, 207, 250-1, 328, 332 - και Κρέων 190, 294, 335-8, 349, 389, 403, 411, 417-8 - το πτώμα του 226-8, 349, 369, 382, 407 - στον Χόχουτ 230 - και Φούγκαρντ 231 - χήρα του 234 - και Ισμήνη 234, 328, 408 - και Αίμων 244 - στον Ευριπίδη 280-4 - στο *Νοέμβριο 1918* του Ντέμπλιν 296 - και Γκεόν 302 - στον Ανούιγ 303 - και η χρήση των εικόνων από το Σοφοκλή 341-2, 352-4, 357-8, 380-1 - και η κάθαρση 403
Πολωνία 309
Πολώνιος (μορφή) 217
Πομπηία 180
Πορτογαλία 307
Πότσδαμ 28, 228
Πούσεϊ 110
Πούσκιν 210
Πρίαμος (μορφή) 376-7
Πρίνστον 455
Προμηθέας (μορφή) 197, 202, 208, 211, 219, 345, 368, 441, 464
Προμηθέας Δεσμώτης (Αισχύλος) 25, 63, 143, 344, 354, 403
Προυστ 362
Πρωσσία 54

Πυλάδη (μορφή) 344
Πφάιφερ, Ρούντολφ 318

Ράινχαρτ, Καρλ 115, 150, 288, 323 σημ. 447 - *Sophokles* 77
Ρακίνας 147, 356, 358, 416, 434 - *βλ. επίσης Bérénice, Ιφιγένεια, La Thébaide* (Ρακίνας)
Ράσκε, Μάρτιν 178
Ράσκιν, Τζων *Praeterita 319*
Ρεμ, Βάλτερ 94, 107 - *Bebegnungen und Probleme 94, 103 σημ, 105, 108, 110σημ - Griechentum und Goethezeit 18σημ, 83σημ*
Ρεμπούλ, Ζαν *βλ. Αντιγόνη* (Ρεμπούλ)
Ρενάν, Ερνέστ 18
Ρίγα 178
Ρίλκε 214, 359
Ρίμπεκ, Ο Sophokles und seine Tragödien 77
Ρίτσαρντς Ι.Α. 316
Ρίτσος, Γιάννης «Ισμήνη» 232 σημ, 237
Ρίχτερ, Χέλμουτ *Antigone anno jetzt 177*
Ροζάνωφ 95
Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν (Στόπαρντ) 448
Ροζεντσβάιγκ 51, 54, 73 *Hegel und der Staat 51σημ, 58σημ*
Ροκαφόρτε *βλ. Αντιγόνη* (Ροκαφόρτε)
Ρολλάν, Μαντάμ 30, 239
Ρολλάν, Ρομαίν 179 - *A l' Antigone éternelle 226-7*
Ροσίνι 247
Ροτρού *βλ. Thébaide, La* (Ροτρού)
Ρουμανία 309
Ρουσσώ 18-9, 38-9, 50, 138-9, 276 - *Εξομολογήσεις 147*
Ρουτσελάι, Τζοβάνι *βλ. Rosamunda*
Ρόχλιτζ, Γιόχαν Φρίντριχ 28
Ρωμαίος (μορφή) 243
Ρωμαίος και Ιουλιέττα (Σαίξπηρ) 44
Ρώμη 30, 215, 245, 266, 404

Σαιν Σανς 266, 269
Σαιν-Ζυστ 137, 155
Σαιν-Σιμόν, 245
Σαίξπηρ, Γουίλιαμ ο Τζωρτζ Έλιοτ για τον 21 - αντίδραση στον 173 - και ο Μαρξ 199 - θέματα στον 210 - η επιρροή του 212, 312, 465-8 - μεταφορές 215, 358-9 - σημασία 315 - η φύση της άποψής του 366-8, 378, 428 - *βλ. επίσης Κοριολάνος - Κυμβελίνος - Άμλετ - Βασιλιάς Ληρ - Μάκβεθ - Εύθυμες Κυράδες του Ουίνσδωρ, Οι - Οθέλλος - Ρωμαίος και Ιουλιέττα - Τρικυμία, Η - Τίμων ο Αθηναίος - Τρωίλος και Χρυσηίδα*
Σακίνι, Αντόνιο βλ. Oedipe á Colone (Σακίνι)
Σαλαμίνα 440
Σάντεβαλτ 115, 150 - *Goethestudien: Natur und Altertum 80 σημ, 82 σημ - Sophokles Antigone 247 σημ*
Σαρτρ 62, 441 - *Mortes sans sepulture 189, βλ. επίσης Μύγες, Οι*
Σάττα, Σαλβατόρε *Il giorno del giudizio 389*
Σατωμπριάν 227
Σέλερ, Μαξ 19, 78 - *«Zum Phänomen des Tragischen» 78*
Σέλλεϋ 17, 21, 44, 262 (πρβλ) 34· σημ, 37-38, 217 *«Επιψυχίδιον» 35 - Hellas 264 - «Η εξέγερση του Ισλάμ» 35*
Σέλλινγκ στην Τυβίγγη 27, 120 - η φύση της άποψής του 37, 153, 171 - και η Αθήνα 50 - και η πό-

λη-κράτος 54 - και ο Χέγκελ 95-8, 115 - *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus 19-20, 140 - Η Φιλοσοφία της Τέχνης 21*
Σεμέλη 402-3
Σενέκας 231, 285, 307 *βλ. επίσης Φοίνισσαι, Επτά επί Θήβαις* (Αισχύλος)
Σενιέ, Αντρέ 257
Σενιέ, Μαρί-Ζοζέφ 257 *βλ. Électre (Σενιέ), Œdipe-Roi* (Σενιέ), *Oedipe á Colone* (Σενιέ)
Σήγκαλ, Τσαρλς 292, 323σημ - *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophokles 291σημ*
Σίλλερ 27, 37, 39, 86, 114, 117, 121, 125, 146 *βλ. επίσης Δον Κάρλος*
Σκαρλάτι, Αλεσάντρο *Creonte 25*
Σκαρλάτι, Τζουζέπε 247
Σλέγκελ, Α.Β. 20, 76, 107, 274 σημ - βλ. επίσης Σλέγκελ, Φρίντριχ
Σλέγκελ, Φρίντριχ 21, 76, 125 - *Geschichte der alten und neuen Literatur 21* - Ιστορία της Αττικής Τραγωδίας 20 -, *Lucinde 95* - «Περί Διοτίμας» 96 - και ο Α.Β. Σλέγκελ, *Athenaeum 314*
Σμολέ, Ντομινίκ *βλ.* Αντιγόνη (Σμολέ)
Σμόλετ 210 *The Adventures of Sir Lancelot Greaves 210*
Σολομώντας 113
Σόλωνας 190, 392, 414
Σόπενχάουερ 19, 41, *Ο Κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση 178*
Σουίνμπερν «Ερεχθέα» 429
Σούλτσε *βλ. Αντιγόνη* (Σούλτσε)
Σοφοκλής επιρροή στους Ρομαντικούς 20-22 - ο Λέσσινγκ παραβλέπει τον 25 - στη Γαλλία 28 - Χέγκελ και 52-3, 57-8 - και Γκαίτε 80-91 - και Κίρκεργκωρ 92 - και Χαίλντερλιν 114-7, 141-3 - και η «προέλευση» της ιστορίας της Αντιγόνης 180-6 - και το τελετουργικό της ταφής 190-2, 226-7 - και Μαρξ 199-200 - η κατανόηση του 202 - θέματα στον 209-10 - και Μπρεχτ 229 - και το θέμα της αδελφοσύνης 230-4 - και Μεγαρέας 236 - και Αίμων 242-3 - και Πολυνείκης 251-2 - και η σχέση Ορέστη-Ηλέκτρας 253 - ο Ζιντ για τον 258-9 - ο χορός στον 262, 279 - χαμένα έργα του 318 - και ο αντίκτυπος στον Πελοποννησιακό Πόλεμο 339, 468 - και το θείο 344, 468 - και Χάιντεγκερ 359 - και οι συγκρούσεις ανδρών-γυναικών 364-6 - και τα γηρατειά 377 - και ο πολιτισμός 393, 405-7 - και η ηθική 397-8 - η σημασία του έργου του 412-3 - *βλ. επίσης Αίας - Αντιγόνη - Ηλέκτρα - Οιδίπους επί Κολωνώ - Οιδίπους Τύραννος - Φιλοκτήτης*
Σπινόζα 137
Σταβρόγκιν (μορφή) 362
Σταέλ, Μαντάμ ντε 30
Στανισλάβσκι 310, 447
Σταντάλ 32
Στάτιος *βλ. επίσης Θηβαΐδα, Η* 281
Στοπάρντ *βλ. Ρόζενκραντς και Γκίλντερστερν*
Στραβίνσκι 197, *βλ. επίσης Oedipus Rex* (Στραβίνσκι)
Στράους, Ρίχαρντ 253-4
Σφίγγα, Η 184, 221, 280, 301, 405
Σω 210, 466 - βλ. επίσης *Saint Joan*
Σωκράτης 50, 75

Ταυρίς 344
Τειρεσίας (μορφή) 21, 134, 164-6,

226, 236, 240, 283, 351, 380, 387, 400, 410, 422, 424, 442-5, 452
Τεύκρος (μορφή) 191
Τζαβέλλας, Γιώργος 240
Τζέιμς, Χένρυ 337, 446
Τζεμπ 193, 322 σημ, 347, 396, 421-2, 424, 429
Τζινγκαρέλι, Νικολό Αντόνιο 247
Τζόνσον, Σάμουελ 173
Τζόουνς, Τζον 321
Τζόυς, Τζέημς 208 *Ulysses* 197, 458
Τιχ 28, 107, 286, 310, 334, 447
Τίμων (μορφή) 428
Τίμων ο Αθηναίος (Σαίξπηρ) 434
«Τίρσο ντε Μολίνα» *Burlador de Sevilla* 210
Τίτος (μορφή) 366
Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν (Βάγκνερ) 35
Τόκυο 311
Τολστόι 103, 315, 446, 466
Τορίνο 245
Τουργκένιεφ 376
Τουρκία 175
Τουρνέλ, Μ. ντε λα *Œdipe et toute la famille* 308
Τραέτα *βλ. Αντιγόνη* (Τραέτα)
Τραπολίνι, Τζοβάννι Πάολο *βλ. Αντιγόνη* (Τραπολίνι)
Τραχίνιες, Οι (Σοφοκλής) 400, 405
Τριστάνος (μορφή) 366
Τριστάνος και Ιζόλδη (Βάγκνερ) 19, 366-7
Τροία 186, 192, 211, 215, 220, 404, 406, 441, 460
Τρωίλος και Χρυσηίδα (Σαίξπηρ) 371, 414, 468
Τσάμπερλαιν *βλ. Tod der Antigone, Der*
Τσελάν, Πωλ (πρβλ) 222
Τσώσερ, Τζέφρι 454 «Knight's Tale» 285, 306-7
Τυβίγγη 26, 49, 56

Υγίνος 284-5 - *Fabulae* 243
Υσέ 366

Φαέθων (Ευριπίδης) 82σημ
Φαίδρα (μορφή) 368, 462
Φάλσταφ (Βέρντι) 173
Φάουστ (μορφή) 209-11, 221, 368
Φέηγκλς, Ρόμπερτ 348, 423, 443
Φιλοκτήτης (μορφή) 428
Φιλοκτήτης (Σοφοκλής) 84, 100, 149, 178, 405
Φιλόστρατος 87, 88
Φίχτε 19, 37, 39-40, 51, 69, 97
Φλωμπέρ 315
Φλωρεντία 266
Φοίνισσες, Οι (Ευριπίδης) 182, 223, 251, 280-1, 285, 301
Φονικό στην Εκκλησιά (Ελιοτ) 264
Φονταίν, Καλβί ντε λα 307
Φούγκαρντ, Άθολ 175 - *βλ. Island, The*
Φραίηζερ 179, 440 - *Ο Χρυσός Κλώνος 179*
Φραίνκελ, Έντουαρντ 318
Φρανκφούρτη 51
Φριτς, Κουρτ φον 242
Φρόνε, Β. *βλ Αντιγόνη* (Φρόνε)
Φρόυντ, Σίγκμουντ και ο μύθος 19, 179, 201, 352, 441 - και η μορφή του Οιδίποδα 42, 461 - και το αλλόκοτο 150 - η φύση της άποψής του 201, 333 - και ο Άμλετ 209 - και ο Adam Bede 232 - και ο πολιτισμός 393 - ο Ώντεν στον 398 - *Ερμηνεία των Ονείρων 203* - «Ο ποιητής και οι ονειροπολήσεις» 203 - *Τοτέμ και Ταμπού 203*

Χαζενκλέβερ Βάλτερ *βλ. Αντιγόνη* (Χαζενκλέβερ)

Χάζλιτ, Γουίλιαμ *Liber Amoris* 95
Χαϊντερλιν, Φρίντριχ για την Αθήνα 18, 50 - στην Τυβίγγη 27, 120 - Ελληνισμός του 27 - η φύση της άποψής του 37-9, 56, 200, 351, 402-3 - και Χάιντεγκερ 48, 359 - και Χέγκελ 52-3, 268 - και η μορφή του Υπερίωνα 53 - και η μορφή της Αντιγόνης 85 - και η Αντιγόνη του Σοφοκλή 114-174, 270-1, 273, 307, 309, 418, 453-4 - και το Είναι 214, 346 - και Μπρεχτ 229 - προσαρμογή του 240 - και μετάφραση, 317, 324, 334 - *Anmerkungen zur Antigonä 128.135-6* - *Antigonä 114-125, 127, 140-174, 177, 268, 270-1* - «Grund des Empedokles»128 - *Oedipus der Tyrann 115, 120-2, 124, 135, 144* - «Patmos» 124, 136 - *«Der Rhein» 139* - *Der Tod des Empedokles 128-130, 148* - «Wie wenn··am Feiertage...» 126
Χάινε 28
Χάιντεγκερ και το Είναι 19, 38, 59-60, 274-9, 315, 359 - και Χαϊντερλιν 48, 114-6, 118-9 - και Χέγκελ 50, 74 - και ο θάνατος του ατόμου 64, 389 - για τον Σοφοκλή 117 σημ - υπαρξισμός του 154 - η φύση της άποψής του 201, 440-1 - και ο Ελληνικός μύθος 211-8, 465 - και ο «άπολις άνθρωπος» 394 - και *Behausung* 404 - *και συγγραφέας 453-4* - *Gestalt und Geschick der Antigone* 274-5 - «Hölderlins Erde und Himmel» 117 σημ - *Εισαγωγή στη Μεταφυσική 117 σημ, 275*
Χάουσμαν 320, 324
Χέγκελ και η αυτοαλλοτρίωση 19 - και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή 22, 45, 48-50, 56-7, 84, 86, 117-8, 129, 170-2, 174, 307-8, 389, 434, 455-8 - στην Τυβίγγη 26, 120 - ο Ελληνισμός του 27, 117 - και η αδελφή του 34 - ο Ιδεαλισμός του 36-42 - η φύση της γραφής του 45-8, 89, 116 - και *Οιδίπους επί Κολωνώ* 48 - και αντιπαράθεση 50-54, 61, 137-9, 153, 340 - για την πόλη-κράτος 54-5, 73 - και Γκαίτε 91 - και *Lucinde* του Σλέγκελ 95 - και Σέλλινγκ 97 - και Κίρκεργκωρ 113-4 - και Χαϊντερλιν 114, 268 - ανάλυση της τραγωδίας 131 - και η αφηρημένη σκέψη 132 - και η διαλεκτική 186-7, 291 - και το θέμα της αιμομιξίας στον Σοφοκλή 255 - και Ντεριντά 260-2 - και η μορφή του Κρέοντα 286 - και ο παρθενικός θάνατος 375 - και συγγραφέας 452 - *Αισθητική 74, 77, 96, 100* - *Εγκυκλοπαίδεια 73* - *Διαλέξεις για την Ιστορία της Φιλοσοφίας 75* - *Μαθήματα για την Φιλοσοφία της Θρησκείας 47, 74* - *On Tragedy 48 σημ* - *Φαινομενολογία 32, 45, 47, 57-61, 63, 70-73, 97, 119* - *Schrift ueber die Reichsuerfassung 54* - *Ueber die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts 54*
Χέιστινγκς 440
Χέλλινγκρατ 115
Χέμπελ, Φρίντριχ 44 - Agnes Bernauer 22 - «Mein Wort über das Drama!» 22
Χίνριχ, Χ.Φ.Γ. 88-90 - *Das Wesen der antiken Tragödie 77*
Χίτλερ 229
Χοηφόρες, Οι (Αισχύλος) 149, 344, 395, 410
Χομπς, Τόμας 190

Χόνεγχερ, Άρθουρ *βλ. Αντιγόνη* (Χόνεγχερ)
Χόφμαν, E.T.A 94
Χόφμανσταλτ 176, 253, 262, 302- «Vorspiel zur Antigone des Sophokles» 23-4
Χόχουτ, Ρολφ *Die Berliner Antigone* *198, 229*
Χριστός ταύτιση της Αντιγόνης με 44 - και Χέγκελ 50, 53, 76 - και Κίρκεργκωρ 101, 114 - και Χαίλντερλιν 123, 126, 134, 167 - και «ο άγιος αμαρτωλός» του Ντοστογιέφσκι 139 - και δυτική φαντασία 209, 464-5 - προαναγγελία του 224-5, 301
Χρυσοθέμις (μορφή) 232-3.237, 254, 325, 374

ψευδο-Απολλόδωρος 305

Ώντεν, W.H. 398

Adorno T. *Drei Studien zu Hegel* 46σημ - «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie» 84σημ
Aida (Βέρντι) 248
Antigone, ou la piété (Γκαρνιέ) 224, 230, 269, 307-8
Antigone a ti druhi (Καρβάς) 309
Antigone Through the Looking-Glass 177
Appia, Adolphe 248σημ

Bérénice (Ρακίνας) 362, 366
Bernadete, Seth 350 – «A Reading of Sophocle's *Antigone*» 323 σημ, 326 σημ
Cannibali, I (Καβάνι) 175, 240
Caucon (μορφή) 239

Death of Antigone (Brindle) 269 σημ
Delcourt, M. Œdipe ou la legende du conquérant 352σημ

Edipo a Colono (Όπερα) 247

Family Reunion, The (Eliot) 264
Flashar, Hellmut 311 σημ

Gerschenson, Mikhail 322 σημ

Herbst in Deutschland, Der (Böll) 177

Iphigénie (Ρακίνας) 358
Island, The 175, 230
«Iuntina» 141

Kamerbeek, J.C. 346 - *The Plays of Sophokles* 323σημ
Kaufman, W. Hegel *Reinterpretation, Texts and Commentary* *58σημ - (πρβλ) 76 σημ*

Living Theatre 240, 310, 441
Lorenzaccio (Μυσσέ) 209, 465

Martensen, M.L. 97
Mégarée (Ντρυόν) 176, 235-6
«Merindo Fasanio» *βλ.* Pasqualigo, Benedetto
Metastasio 248σημ
Moller, P. 97

Oedipe (Ανρί) 301
Oedipe á Colone (Σακίνι) 247
Oedipe á Colone (Σενιέ) 257
Œdipe-Roi (Σενιέ) 257
Oedipus Rex (Στραβίνσκι) 267
Oreste (Βολταίρος) 246
Otello (Βέρντι) 173

Partage de midi (Κλωντέλ) 362

Phoenissae (Σενέκας) 223
Polynice 245
Poole, R. 93 σημ
Prinz von Homburg (Κλάιστ) 297

Reine Morte, La (Μοντερλάν) 304
Roman de Thébes, The 176, 285, 306
Rosamunda (Ρουτσελάι) 307

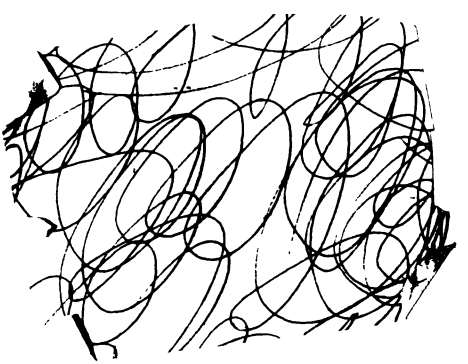
Saint-Joan (Σω) 239, 362
Sibbern B. 97

Théâtre Antique 310
Thébaide, La (Ρακίνας) 231, 234, 244, 261, 286
Thébaide, La (Ροτρού) 26, 234, 245, 255-7, 260
Tod der Antigone, Der (Τσάμπερλαιν) 248
Tod des Empedokles (Χαίλντερλιν) 128-30, 148
Tragedy of Antigone, the Theban Princess, The 308

Ulysses (μορφή) 356-7, 371

Voyage de jeune Anarchasis, Le (Μπαρτελεμί) 26

White Devil, The (Γουέμπστερ) 188
Wilamowitz-Moellendorff, U. von 77, 274σημ



1. *(Πάνω)* Ἡ Ἀντιγόνη ὁδηγεῖται ἀπὸ δύο φρουροὺς μπροστὰ στὸν Κρεοντα. Λουκανικὴ νεστορὶς ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ Δόλωνος. Περ. 380-370 π.Χ. (Λονδῖνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο F 185).
2. *(Κάτω)* Ἡ Ἀντιγόνη, ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Κρέων, ἡ Ἰσμήνη, σὲ ἑλληνικὴ ἀγγειογραφία τῶν μέσων τοῦ τεταρτου π.Χ. αἰῶνα. Τὸ ἀγγεῖο βρέθηκε στὴν Ἰταλία.

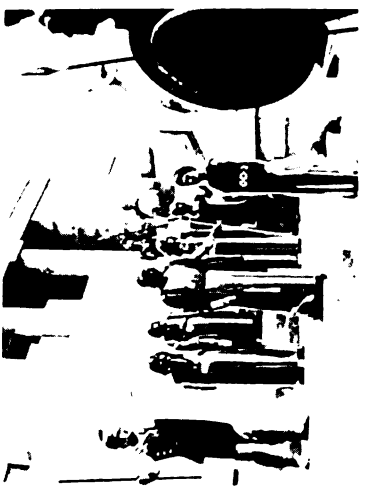
. (Αριστερα) Ἀντιγόνη τοῦ Jean Anouilh. Théatre de l'Atelier. Σεπτέμβρης 947. Ἀντιγόνη ἡ Elizabeth Hardy. Κρέων ὁ Jean Davy.

. (Δεξιά) Ἀντιγόνη τοῦ *Σοφοκλέους*, σὲ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ André Bonnard. Comédie Francaise. 1951. Ἀντιγόνη ἡ Renée Faure. Κρέων ὁ Jean Davy.

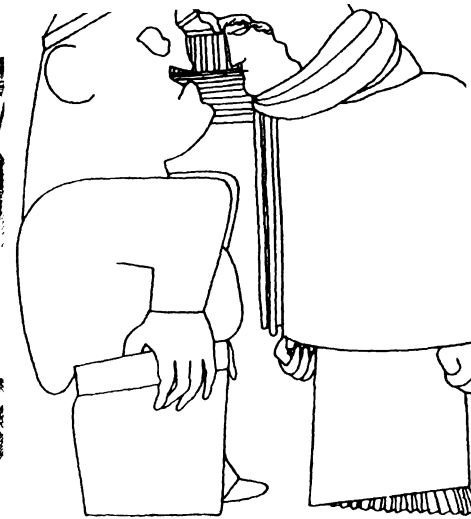
). (Αριστερά) Ἀντιγόνη τοῦ Bertolt Brecht. Stadttheater von Clur. Ἑλβετία. 15 τοῦ Φλεβάρη 1948. Ἀντιγόνη: Helene Weigel. Παραγωγή: C. Neher. B. Brecht.

). (Δεξιά) Szenenskizze (σκηνικὸ σκαριφημα) τοῦ Caspar Neher γιὰ τὴν Ἀντιγόνη του Brecht.

Αντιγονή, όπερα του Arthur Honegger. *(Πάνω αριστερά)* Παρίσι, Φλεβάρης του 1952. Antigone: Hélène Bouvier. Créon: Clavère Angers. 20 του Μαρτη 1981. Antigone: Rosane Crepield. Créon: Julien Haas. *(Πάνω δεξια)* Antigonæ, όπερα του Carl Orff. Ζυρίχη, 29 Ιανουαριου 1983. Διευθυντής ὀρχήστρας: Ferdinand Leitner. Παραγωγὸς: August Everding. Antigonæ: Rose Wagemann. Kreon: Roland Hermann.



11. Ἀντιγόνη, μονόπρακτο χορόδραμα, σὲ μουσικὴ τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, χορογραφία τοῦ John Cranko. Πρώτη παράσταση στὸ Κόβεν Γκάρντεν, Λονδίνο, 1959. Ἀντιγόνη: Svetlana Beriosova. Κρέων: Michael Soames.



12. (*Δεξιά*) *Antigone et Créon*, σχέδιο τοῦ Jean Cocteau.
13. (*Αριστερά*) *Ἀντιγόνη*, Vittorio Alfieri. Χαρακτικὸ τοῦ Antonio Verico, *Tragedie di Vittorio Alfieri* (Ciardet Φλωρεντία, 1824).